

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
MŰVÉSZETI KAR
PÉCS

A KERÁMIA ÉS A SZOBRÁSZAT
„DLA ÉRTEKEZÉS „

NAGY MÁRTA
2000

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
MŰVÉSZETI KAR
PÉCS

A KERÁMIA ÉS A SZOBRÁSZAT
DLA ÉRTEKEZÉS

NAGY MÁRTA

2000

TÉMAVEZETŐ:
SCHRAMMEL IMRE
KERAMIKUS
EGYETEMI TANÁR

Tartalomjegyzék

BEVEZETÉS	3. oldal
I. FEJEZET:	
- A kerámia története és szerepe az emberi társadalmakban	4. oldal
- Képmellékletek	31. oldal
II. FEJEZET:	
- A kerámia anyagok főbb fizikai és kémiai jellemzői	34. oldal
- A legfontosabb formaalakítási technikák sajátosságai a kifejezés területén	38. oldal
- Jegyzetek, képmellékletek	53. oldal
III. FEJEZET:	
- Művészi alkotómunkám tapasztalatai	63. oldal
- Jegyzetek, képmellékletek	79. oldal
IV. FEJEZET:	
- A kerámia felsőszintű oktatásáról	89. oldal
- Képmellékletek	98. oldal
IRODALOMJEGYZÉK	99. oldal
SZAKMAI ÉLETRAJZ	103. oldal

Bevezetés

A szó, *kerámia* a görög "keramosz" szóból származik, melynek jelentése: agyag. Kerámia alatt – a hétköznapi életben – agyagból formált, égetett tárgyakat értünk. A kerámiaféleségekből készült tárgyak életünk minden területét átszövik; az ivóedénytől a padlócsempéig.

Az anyag sokféle változata, (főbb csoportjait tekintve: terrakotta, fajansz, kőcserép, porcelán) különböző tulajdonságaik, eltérő karakterük, valamint az alkalmazott technikák széles körben használhatóvá teszik számunkra ezt az anyagot a mindennapi használati tárgytól a szobrászaton át az építészetig. Szellemi tartalmát tekintve a funkciótól a spirituális jelentésig.

A kerámia története visszanyúlik az őskorba és a kezdetektől jellemző széleskörű használata miatt, a régészeti leletanyagok között különlegesen fontos helyet foglal el. A kerámia története folyamatosan több szálon fut. Egy-egy korra nagyon jellemző a készített kerámiaféleségek fajtája, technikája, díszítése, azaz: stílusa, melyből következtetéseket lehet levonni az adott társadalom mindennapjaira, szellemi és kulturális életére vonatkozóan is. / Gyakran egy-egy kultúra a kerámiájáról kapja elnevezését, mint pl. a „harang alakú edények kultúrája” stb. /

Dolgozatom első részében a kerámiatörténet fontos szakaszait vázolólok. Használatát a köznapi élet, a reprezentáció és a spirituális töltés szempontjából vizsgálom.

A második fejezetben - a kerámia főbb fizikai és kémiai jellemzőinek rövid összefoglalása után - a legfontosabb formaalakítási technikákról ejtek szót. Körüljáróm a különböző technikák és a kifejezés közti összefüggéseket.

A harmadik fejezetben saját alkotótevékenységem során összegyűlt tapasztalataimról, legújabb munkáimról írok.

A negyedik fejezetben a kerámia felsőszintű oktatásával kapcsolatos elképzeléseimet fejtem ki, írok legfrissebb tapasztalataimról.

I.

A KERÁMIA TÖRTÉNETE ÉS SZEREPE AZ EMBERI TÁRSADALMAKBAN

Őskor

A kerámia kezdetei a kőkorra nyúlnak vissza. A kőkor időbeli szakaszai:

- őskőkor (paleolitikum) i.e. 600000 - i.e. 9000
- átmeneti kőkor (mezolitikum) i.e. 9000 - i.e. 5000
- újkőkor (neolitikum) i.e. 5000 - i.e. 1900

Az **őskőkor**, annak ellenére, hogy ebből az időből (i.e. 25-30000) származik az első terrakotta szobrocska, az ún. Dolni Vestonicei Vénusz, a kerámiatörténet szempontjából gyakorlatilag érdektelen.

Ez a kis idol szórványleletnek minősül, égetett állapota talán csak a véletlen műve. Szép, idolisztikus figura, melyet technikailag ugyanúgy (!) munkáltak meg, mint a korabeli, kőből, csontból vagy fából készült hasonló kis szobrokat. Feladata is ugyanaz lehetett, mint más anyagból készült társaié, a vallás és hitvilághoz tartozó termékenységi szerep.

Az **átmeneti kőkor** viszont már fontos kerámialeletekkel szolgál. Ebben a korban jelentek meg a nagy számú égetetlen agyagból készült figurák mellett, a kerámia plasztikák. Emberi alakok, elsősorban női idolk és állatfigurák, melyek ugyanehhez a kultuszhoz tartoztak. Magasabb eszmeiséget szolgáltak, a női idolk a Termékenység kifejezői, az Anyaistennő megszemélyesítői voltak. Az absztrakció, amellyel megformálták őket, elvonatkoztat az egyes embertől. Bár eltérő formákkal találkozunk a különböző földrajzi területeken talált leleteknél, látható, hogy egységes jelrendszer működött készítésükkor.

Fontos, hogy a technika, mellyel megformálták őket, már sokkal inkább anyagszerű, mint pl. a Dolni Vestonicei Vénusznál. Megmunkálásuknál már nem a más anyagból készült, hasonló szobrocskáknál használt eljárásokat használták. (1. kép)

A természetben készen talált agyagot az ember magától értetődően használta égetetlen formában pl. hajléka falának tapasztására, vesszőkosarának bélelésére a mindennapi életben, de edényt ekkor még nem készített belőle. Az edények anyaga ekkor a fa, a bőr, a kő és a természetben talált termések voltak. Ezek formái lettek később az első agyagedények mintái.

Az újkőkor az az időszak, amikor a kerámia majdnem az összes, a kerámiára jellemző, ma is létező funkcióban megjelenik. / Kivétel az égetett építészeti kerámia. /

Az új-kőkorban lezajló változások, a vándorló - vadászó - gyűjtögető életmódról a letelepedett állattenyésztésre és földművelésre való áttérés az emberiség történetének egyik legérdekesebb és legradikálisabb változása. Neolitikus forradalomnak is nevezik, bár időben több ezer évet ölel fel az átmeneti időszak. Földrajzilag ez az életmódváltozás a Földközi-tenger vidékén, Anatóliában, a Közel-Keleten, a mai Irán területén ment végbe először.

Ebben az időben jelenik meg az *égetett agyagedény*, melyet egy széleskörűen jelentkező, új eszköz iránti igény hívott életre. Az első cserépedények nagyon egyszerű, díszítetlen példányai csak e funkció, - a főzés – legszűkebb kielégítésére törekedtek. Érdekes azonban, milyen hihetetlenül gyorsan túllépett a kerámiaedény ezen a fejlődési szakaszon. Hamarosan kialakultak az edényfélések máig érvényes alaptípusai és alapformái, melyeket alapvetően a funkció határozott meg. Az egyszerű geometriai alaptestekből, (henger, gömb, kúp), ezek metszéséből és variációiból, arányaik változtatásából, több alapforma összeépítéséből széles skálájú formakincs alakult. (2. kép) A fazék – henger vagy félgömb, a tál – csonka kúp vagy gömbszelet. Ennek kisméretű változata a pohár, vagy csésze. A gömb és a henger összeépítéséből lesz a korsó, mely tároló és tálaló edény is egyben. Az alapformák arányainak viszonyából egy-egy típus született, mely jellemzőjévé vált egy-egy kultúrának.

Szinte azonnal megjelent a cserépedényeken a *díszítés*. Míg az egyszerű, gyakorlati célokat szolgáló edények a mesterség /fazekasság /, a gyakorlati funkción túl művészi értéket is képviselő edények - mai értékítéletünk szerint - a kerámiaművészet fogalmkörébe tartoznak.

Magáról a díszítésről, mely lehet plasztikus és festett, valamint ezek kombinációja – részletesen most nem szólok, ám szükségesnek tartom itt megjegyezni, hogy a forma és díszítmény viszonyában már az új-kőkorban kialakultak azok a törvényszerűségek, melyek ezek harmonikus együttélését igyekeztek megoldani. Csak néhány, ettől eltérő megoldást találunk a kora-

beli, korábban említett földrajzi területen. / Kivétel például az új-kőkori egyiptomi kerámia. /

Az edények különleges és fontos csoportját képezik a *figurális edények*. Ezek lehetnek plasztikus figurával díszítettek és ismertek embert vagy állatot formázó edények is. Szerepük különleges. Nem a mindennapi élet edényei, feladatuk nem a mindennapi szükségletek kielégítése volt. Különleges, kultikus céllal készültek, de jó pár közülük ünnepélyesebb világi feladatot is ellátott. Elsődleges feladatuk a reprezentáció volt. Az ilyen edények megformálása mindig egyedi. Későbbi korokban is törekedtek erre. Készültek hasonló formában, de soha nem sorozatszerűen. Létrejöttüknél praktikus, az anyag megformálásának lehetőségeiből adódó mesterségbeli lelemények és a szobrászi igény egyszerre jelentkeznek.

Külön vonulata az agyagedényeknek a bronzkorban megjelenő *temetkezési kerámia*, ahol szintén egyesül a funkcionális megfelelés a spirituális tartalommal. E körhöz tartoznak a váza – azaz antropomorf arányú, mintázott fejű- urnák, valamint a halottat a túlvilági életében szolgáló eszközök, melyek vagy a hétköznapi kerámiákkal azonosak, vagy más anyagból / értékes fémek, kő stb.) készült tárgyakat idéző másolatok.

Összefoglalva a fentieket megállapítható:

- A kerámiaművészet kezdetei a mezolitikumba nyúlnak vissza
- Az agyag szobrászi céllal való megmunkálása megelőzi a használati kerámia megjelenését.
- Már a neolitikumban megszülettek a mai edényformák alaptípusai, és a forma - díszítés közötti viszony máig ható hagyományai.
- Az agyag megmunkálásának két, eltérő töből fakadó ága, a figurális és a használati kerámia az anyag adta rokonság következtében természetes módon találkozunk egy harmadik tárgycsoport, a figurális edény és a kultikus tárgyak típusában, s a mesterség leleményeit reprezentatív, spirituális céllal ötvözi a szobrászi gondolkodással.

Az ókori világ

Az egyiptomi kerámia

Az egyiptomi művészet az egy kézben összpontosított világi és vallási hatalmat szolgáltatta. A műalkotások legjelentősebb része az uralkodó réteg igényeit elégítette ki. A megformálás módját évezredek át változatlan kánonok határozták meg, a reprezentáció anyagai elsősorban a kő, a fém és a féldrágakövek voltak.

A kerámia használata ebből a szempontból háttérbe szorult, csak a halottkultuszban kapott jelentős szerepet. Usebti figurák, ékszerek, múmia - takaró hálók, amulettek készültek belőle. Széles körű elterjedésének nemcsak az örökkévalóság ideálját köbe álmódó ideológia, hanem a természeti adottságok is határt szabtak. A Nílus iszapja, agyaga - a termőföld - kevés, féltett kincs volt.

Másfelől amiatt, hogy a „nagy művészetek”-ből kimaradt a kerámia, kevésbé ellenőrzött területe volt a művészetnek. A kerámiatárgyak megformálásánál lényegesen nagyobb szabadsággal találkozunk, mint más anyagokból készült művek készítésénél. A kis, kézzel formált szobrocskák, a mindennapi életet megörökítő jelenetek, makettek anyagszerűek, elevenek. (3. kép)

Ugyanakkor fontos technikai újítások is fűződnek az ókori Egyiptom kerámia kultúrájához:

- Az agyag nélküli, úgynevezett *egyiptomi fajansz*, (vagy más néven egyiptomi paszta) feltalálása, melynek összetétele: kvarchomok, hegyi-kristály, mész, rézkarbonát és hamuzsír. Ez az önmázazó anyag gyönyörű türkízkék színével az egyiptomi kultúra jellegzetes részévé vált. Szakmatörténeti jelentősége abban is áll, hogy ez az első mesterségesen előállított kerámia alapanyag. Korábban a keramikusok a természetben készen talált anyagokat használták munkájuk során.
- A *formába préselés*, mely bizonyára a tömeges előállításra való igény kielégítéséből fakadt, ám közrejátszhatott az egyiptomi fajansz anyagának karaktere is. Ez az anyag ugyanis az agyagásványok teljes hiányából következően nem plasztikus és ezért szabadkézzel nehezen formálható.

- A *máz* használata. Már az i.e. 5. évezredben alkalmazták, hogy az edényeket alkalmassá tegyék a folyadékok tárolására.

A mezopotámiai kerámia

Mezopotámia területén az ókorban egymást váltották a sumér, akkád, asszír, babilóniai birodalmak, melyek erős katonai hatalmak voltak. A folyamatos háborúskodás ellenére magas szintű, vallási alapon szerveződő művészet alakult ki.

Egyiptommal ellentétben a Tigris és az Eufrátesz köze, Mezopotámia területe kőben szegény, ám agyagban gazdag terület volt. Természetes tehát, hogy a művészetben is jelentős szerepet kapott ez az anyag.

Egyrészt fejlett edénykultúrák jöttek létre, melyek új formákat érleltek ki, /például a magas, pohárszerű serleget, a talpas poharat, a szép ívű kiöntős kancsót /. Ezeket lelőhelyük szerint Szamarra-, Szúzai-, Ubaid-, Hasszúna-, Uruk-, vagy Tell-halaf- stílusú edényeknek nevezzük. Festett díszítésükre jellemző a geometrikus és az absztrahált állati és emberi figurák együttes megjelenése. Az i.e. 5. évezredben találják fel és kezdik használni a *fazekas korongot*.

Másrészt igen lényeges – a kerámiatörténet szempontjából nagyon fontos – területe nyílik meg a kerámia alkalmazásának: az *építészeti kerámia*. A fejlett városállamokban városias jellegű településszerkezet alakult ki, és jelentős világi és vallási építészet jött létre. / paloták, zikkuratok /

Megjelent az *égetett agyagtégla*, melyet nagyon gazdagon, változatosan használtak. A téglá különleges jelentőségét bizonyítja, hogy az uralkodó lenyomatos bélyegzőjével látták el őket. / A téglák jelölése máig élő szokás / A falazótégla mérete 30x30x8 cm-es négyzet alakú hasáb. Ettől a mérettől csak később tértek el, és az épületek terveit, méreteit is téglaméretben tüntették fel. *Idomtégglákat* is használtak oszlopok, ajtófélfák, boltozatok kialakításánál. Itt a téglá szerkezeti elem. Megjelenik a *mázás téglá* is. A máz úgynevezett *ónmáz*, mely arab közvetítéssel a középkorban jelenik csak majd meg Európában. A mázas téglát és a vele egy töről fakadó *mázás mozaikszöveget* a vastag vályogfalak burkolására használták. / Először az i.e. 3. évezredben. / Elsősorban nem szerkezeti, hanem díszítő elem tehát.

Míg a mozaikszögekből textilmintára emlékeztető geometrikus alakzatokat raktak ki az oszlopok és falak felületén, addig a mázas téglából domborműveket alkottak. A megmintázott domborműveket még nedves állapotukban téglaméretűre szabdalták, kiégették, és újra összeállítva helyezték a falra. (4. kép) / Máig élő technikai megoldás ez nagy falfelületek egyedi burkolására /

Egyik legszebb ránk maradt példánya az i.e. 6. századból származó, ún. Istar- kaput borító mázas tégladombormű Babilonból.

A régészeti kutatásban fontos szerepet játszanak, a korabeli társadalmi élet megismeréséhez nélkülözhetetlen információt biztosítanak az írott *agyagtáblák* és a tulajdonjelölő *agyagpecsétek*, melyeket gyakran pecsétnyomóval vagy pecséthengerrel – tulajdonképpen kis reliefekkel – jelöltek. Ezek használata az anyag sokrétű, az élet minden területét átszövő felhasználásról tanúskodik.

Égei kerámiaművészet

A Kréta- Mükénei kultúra a civilizáció első *európai* megjelenése az i.e. 2. évezredben. E terület lakossága hajózással, kereskedelemmel foglalkozott, városokba tömörülve élt. A kultúra két központja a Kréta-szigeti Knosszosz, és a szárazföldi Mükéne.

A tárgyi művészet jelentős emlékei maradtak fenn az építészet, a kisplasztika és az iparművészet, utóbbin belül a kerámiaművészet területén. Kifinomult arányú, több színnel festett edényeik típusai irányadók lesznek a későbbi, görög edénykultúrában is. / Hosszúkás tojásdad formák, lapított gömb alakú vázák. / Díszítésüket a geometrikus, később a tengeri motívumok uralják. Ők használják először a fazekas korongot és a mázat Európában.

A *kisplasztikák* szép példánya a „Kígyós Istennő” /i.e. 1600 körül /, mely kultikus célokat szolgáló, realiztikus megfogalmazású, színes, mázas kerámia szobor.

A görög kerámiaművészet

Az i.e. 13-12. században kezdődött a dór törzsek északról való bevándorlása. Hamarosan a görög törzsek uralják a mai Görögország területét, meghódítják Kis-Ázsia nyugati részét, gyarmatosítják Szicíliát és Itália déli felét egész Nápolyig.

A kezdeti paraszti kultúrát felváltja a városi. A városok /városállamok / lesznek a politikai, társadalmi és vallási élet színterei, egységei. Mind a társadalmi, mind a vallási életre jellemző volt az emberközpontúság. A rabszolgatartó demokráciákban a művészeti élet minden területe virágzik. Először lesz névvel jegyzett, sőt ünnepelt a kortárs művész.

A maga korában dicsőített falfestés tárgyi emlékei nem maradtak ránk. A klasszikus korban kimagasló színvonalon művelt kerámiaművészet festett darabjai azonban szép számmal ismertek. A vázafestészet fejlődése minden bizonnyal párhuzamosan haladt a falfestészet fejlődésével, de nem tekinthető annak kicsinyített, "alkalmazott" tükörképének. A díszítés rendkívül gazdag volt. Változásai organikusak voltak, s jól követhetők a geometrikus korszaktól az orientalizáló stíluson át /geometrikus és növényi, állati figurák együttes sávszerű megjelenése / a klasszikus korban jellemző árnyalt emberábrázolásig.

A fejlett korongolási technikára épülve születtek meg a görög kerámiaedények változatos típusai. Ezeken a jól tagolt, példaadó arányrendű edényeken mindig a formával szerves egységben jelenik meg a díszítmény.

A görög vázafestés virágkorának az ún. *feketealakos* és a *vörösalakos* korszakot tartják. Míg az előbbinél a sziluettszerűen felrakott figurákat bekarcolt részletekkel árnyalták - grafikus megjelenés -, a vörösalakos edényeknél ugyanezt a hatást vékony ecsettel festve érték el. A festés agyagmázzal történt, és tudatosan használták az oxidációs és redukációs égetésből adódó eltérő kifejezési, megjelenésbeli lehetőségeket. A téma a mitologikus és a háborús jeleneteken át a mindennapi élet megjelenítéséig terjedt. Az ábrázolás a falfestészettel ellentétben, – ahol a korabeli írások a hellenisztikus korban perspektivikus ábrázolásról beszélnek - kevés kivételtől eltekintve

mindvégig síkszerű maradt. A festett edények megbecsült tárgyak voltak, egyszerre dísz- és használati funkcióval is bírtak.

A kis *terrakotta figurák* /a leggazdagabb lelőhelyről elnevezett tanagrák / a klasszikus korban a nagyszobrászat törvényei szerint, de más céllal és más méretben /10-30 cm / készültek. Fogadalmi ajándékok vagy sírmellékletek voltak. A vázafestéssel ellentétben a tanagrák virágkora a hellenisztikus kor volt. Ennek a szelleméhez igazodva - mely az érzéki örömet hirdette - változik, oldódik a klasszikus korra jellemző szobrászi stílus. A festett figurák alkotói kihasználták az anyag adta lehetőségeket, amikor művük az idők során egyre szabadabban formálttá, mozgalmasabbá, életszerűbbé vált. Ezzel együtt hétköznapiabbá is. Lekopott róluk a fenségesség. Jó karakterérzékkel formáztak aktokat, táncosnőket, színészeket, bohócokat. Ekkor jelenik meg az ábrázolásmódban a *groteszk*. A funkciójuk is bővül: már nemcsak vallásos, hanem *világi* rendeltetésűek is. A kerámia a *lakás díszítőjévé* is vált.

A plasztikus mintázás és az edényművesség érintkezési határán jött létre /már nem először a kerámia történetében, és nem is utoljára / a *figurális edény*. Az állat- és emberfej formájú vázák, ivókürtök mintázása realisztikus, az emberfej ábrázolások gyakran portrészzerűek.

Bár a görög építészet fennmaradt kiemelkedő értékei, a templomok és középületek túlnyomórészt a helyben bőven található mészkőből és márványból épültek, jelen van az *építészeti kerámia* is. Tisztán funkcionális csoportja a tetőcserép, míg művészi, díszítő jelleggel az épületek festett terrakotta díszítményeként jelenik meg. (5. kép)

Az etruszk kerámia

Az etruszkok az i.e. 9-8. században jelentek meg az Appenin- félsziget Rómától északra fekvő részén. Birodalmuk a 6. században érte el fénykorát. Kultúrájuk önálló értéket képviselt, melyben keleti, görög és egyiptomi hatások is megtalálhatók. Művészetüket bárdolatlan, nyers erő és az individuális, személyes jellegzetességek karakteres ábrázolása jellemzi.

A terület agyagban gazdag, így nem csoda, hogy a kerámia művészetükben jelentős helyet foglalt el. Kerámiáik egyik jellegzetes típusát al-

kotják az ún. *bucchero-nero* edények, melyek formái a bronz edényeket utánozták. Felületüket fényesre polírozták, feketére égették a redukciós tűzben. Pecsételt, mintázott, homorú vagy domború díszítés jellemzi őket. A halotti kultusz kerámiái voltak.

A funkcionális kerámia másik nagy ága az *építészeti kerámia* jelentőségéről a nagy számban előkerült díszpárkányok, cserélapok és domborműves kerámiaburkolatok adnak képet.

A kerámia volt a *nagyszobrászat* alapanyaga is, a márványt nem használták. A *szobrászat* témakörébe sorolhatók a terrakotta urnák (6. kép), a szarkofágok domborműves díszei és az elhunytakat élethűen ábrázoló életnagyságú körplasztikák.

Római kerámiaművészet

A rómaiak által először lakott terület az Itália középső részén elterülő Latium volt. Innen indult az ókor legnagyobb és legszervezettebb birodalma. Kultúrájuk az etruszk hagyományokra épült és mindvégig erőteljes görög hatás alatt állt.

A római művészet a legmaradandóbbat az építészetben alkotta. A császárkor első századaiban a gazdag polgári réteg igényére és hellenisztikus gondolkodásmódjába illően virágzott az iparművészet. A kerámiaedények eleinte a görög edényeket utánozták, sem formai, sem más újítás nem jellemezte őket. Az *ólomházat* az i.e. 1. évszázadtól használták, a Kis-ázsiai tartományok fazekasmestereitől került Rómába.

Jellegzetes, a birodalom egész területén nagy számban megtalálható római kerámia viszont a *terra sigillata*. Leghíresebb műhelyei a mai Franciaország területén voltak. A formába korongolt, domborműves vagy az üveg tárgyak mintájára cseppdíszítéssel vagy véséssel díszített tárgyakat saját anyaguk hamuval kevert finomszemcsés keverékébe mártották, s ezt kiégetve tulajdonképpen agyagmázás felületet kaptak. Ez az eljárás adja meg a terra sigillata edények jellegzetes színét és zsírfényű felületét. /Aquincumban is volt terra sigillata műhely / Ez az edényfélése bár formájában és díszítésében nemesfém edényeket utánzott, a kerámia tárgyak között megkülönböztetett minőséget, értéket képviselt. A használati kerámia művészileg ke-

vésbé jelentős, de a mindennapok életében fontos szerepet játszó tárgya az *olajmécses*.

Az *építészeti kerámia* területén használatosak voltak az épület párkánydíszek, oromzati díszek, falburkoló terrakotta lapok, vízköpők.

Összefoglaló az ókori kerámiáról

Technikai újítások:

- Megjelenik a fazekaskorong
- Megjelenik a máz és ennek majdnem összes alaptípusa, úgy, mint:
 - az agyagmáz (égei, görög, római kultúra)
 - az alkáli máz (Egyiptom)
 - az ólommáz (Róma, Kis-Ázsia)
 - az ónmáz (Mezopotámia).
- A sokszorosítás, melynek módjai:
 - a formába préselés
 - a formába öntés (Egyiptom, Görögország).

A kerámia főbb csoportjai:

Nagyon fontos lépés az *építészeti kerámia* megjelenése, mely további két részre osztható: *Szerkezeti kerámiára* (tégla, idomtégla, padlólap, tetőcserép) és szobrászi igénnyel megformált *díszítő funkciójú kerámiára*. Ilyenek a reliefes mázas burkolatok, plasztikus, mintázott frízek és párkánydíszek, vízköpők.

A *kerámiaedények* csoportja ugyanígy két részre szakad. Egyszerű, *hétköznapi használati kerámiára* és művészi igénnyel megformált *kultikus* (elsősorban a halotti kultuszhoz tartozó) és *világi célra szolgáló* edények csoportjára. Az edények egy része egyszerre tölt be díszítő és használati funkciót, sőt a reprezentáció eszköze is lehet.

A *szobrászatban* tovább él a kerámia *kisplasztika*, de már nem csak kultikus céllal készítik. Az ábrázolásmód az absztrakttól egyre inkább a realisztikus, sőt a groteszk felé halad.

A kerámia a *nagyszobrászatban* is jelen van. Az etruszk művészetben nagyméretű terrakotta körplasztikákat készítenek, melyeket realista igénnyel mintáznak meg.

Az építészeti kerámiával a kerámia tehát új, fontos alkalmazási területtel bővült az ókorban és kevés kivétellel megtartotta korábbi szerepeit is. Minden fontos területen képes a különböző társadalmi rétegek vallási és világi igényeit egyaránt kielégíteni. Néhány kivételtől eltekintve azonban kizárul az uralkodói reprezentációs anyagok közül. Ezt a szerepet más anyagok veszik át.

Külön esztétikai és etikai kérdést vet fel az a bronzkorban megjelenő alkotói és fogyasztói szemlélet, mely megengedi, hogy a kerámia más /drágább / anyagból készült tárgyakat utánozzon, imitáljon.

Megfigyelhető már ez időben a *hagyományőrzés* fontossága, mely az anyag tulajdonságaiból, a megmunkálás lehetséges módjaiból és technikáiból adódóan körülír egy meghatározott, a kerámiára jellemző formavilágot.

A középkori kerámia

A középkor hosszú időszakot ölel fel, i.sz. 476-1640-ig. A művészeti stílusok egymásutánját tekintve ebben az időintervallumban bontakozik ki Európában a romanika, a gótika és a reneszánsz. A társadalmi berendezkedést /nem csak Európában! / a feudális viszonyok jellemzik. A kereszténység általános európai elterjedésével a művészeti élet központjaivá a kolostorok és a fejedelmi udvarok válnak.

Anglia, Franciaország és Németország kerámiaművészete számos vonással bír, és kis eltérésekkel azonos képet mutat.

Az *edények* a középkor jelentős részében- különösen Észak- és Közép-Európában- mindenütt egyszerű formájúak és durván kivitelezettek voltak. Fazekaskorong használata nélkül készültek, melyet csak kiegészítőként, finomításra, a peremek kialakításánál, az oldalak simításánál alkalmaztak. Az edényeket főleg főzésre használták, a tálalás ekkor bőrből, fából, szaruból, ónból, - a gazdagabb és fejedelmi háztartásokban - ezüstből készült edényekkel történt. A XIV. századtól kezdődően a fazekaskorongon felhúzott falú edények már változatosabb formákat mutatnak. Általános díszítési mód volt ez időben a fehér engobe-ba mártott vörös cserepű edénytest karcolt díszítése, majd színes ólommázzal fedése. / Sárga, barna vagy zöld színben. / A formakincs gazdagodásával a kerámia edények megjelentek a tálalás edényei között, mint pl. a poharak, kupák, korsók és oly speciális *figurális edények* melyek az angol Toby- korsók és a magyar Miska kancsók ősei. Jellegzetes középkori edénytípus a Zarándok flaskó. Ritkán, nem jellemzően, de készült kerámiából figurális vízöntő edény, aquamanile / a fémből készített változatok formai utánzásával / és kézmosó tál is.

Az építészeti kerámia ez időben fontos szerepet játszott Nagy számban gyártották a *padló*-, a *fali*-, valamint a *kályhacsempéket*. A padlócsempék először egyszerű, mázatlan, geometrikus formájúak voltak, melyekből ismétlődő mintákat raktak ki. Később változatos technikával készültek. Voltak pecsételtek, domború mintájúak, színes ólommázások, vésett mintájúak, inkusztációs eljárással készültek. Ez utóbbinál több színes agyagréteg került egymásra, és a belőlük kikapart minta adta a dekorációt. /XII. sz. végétől / A padlócsempék lerakásánál az úgynevezett mozaiktechnikát használták,

amikor is egy padlócsempé a mintának csak egy kis részét képezte, a teljes mintát négy vagy több csempé együtt adta ki.

A padlócsempékkel párhuzamosan fejlődött a *kályhacsempék* világa. A fejlődés itt is az egyszerű formájú, tál alakú kályhaszemek felől haladt a bonyolultabb formájú (fél-henger, kúp) fülkés, gótikus ablakok mérműves díszítésével mintázott kályhacsempékig. Magyarországon Mátyás király idejében, magas színvonalon készítettek kályhacsempéket a budai várban.

Az építészeti kerámia tárgyalásánál nem feledkezhetünk meg az Észak-európai román és gótikus *téglaépítészetéről*, ahol az *idomtégglák* és a falazás változatos formáit használták, valamint a francia kastélyok néhol két méteres elemekből összerakott gótikus fiatornyokhoz hasonló, máskor figurális tető és oromdíszeiről sem.

Az európai kerámiára nagy hatást gyakorolt az *iszlám* és az ebből ki-növő *hispano-mór* kerámia. A VII. században, Arábiában végbemenő társadalmi-gazdasági fejlődés megteremtette a feltételeit a Közel-Kelet politikai egyesítésének. A társadalomra a kalifátusok feudális, despotikus jellegű uralma volt jellemző. Az iszlám vallás nagyon gyorsan, hatalmas területen terjedt el /Indiától Perzsián, Észak-Afrikán át a mai Spanyolország területéig / és jelentős befolyással volt a művészetre.

Nagyon fontos szerepet játszott az iszlám művészetben az építészeti kerámia. A mecsetek, uralkodói paloták burkolata kék-fehér, ónmázas padló- és falicsempé volt, melyen jellegzetes absztrakt, ornamentális jellegű síkdíszítmény jelenik meg. A lapokon növényi, állati, geometrikus motívumok szövevénye és a szentírásból vett idézetek fonódnak össze, mivel az emberábrázolást tiltja a Korán. Az iszlám mintakincsben perzsa - szasszanida eredetű elem a palmetta, a szárnyas állatmotívumok, a levéldísz, az életfa, a csomó. Erre az időszakra tehető az első Távol-keleti hatás a kerámiában. A mintakincsben megjelenik a kínai porcelánok jellegzetes felhő-, sárkány- és fönix motívuma. A perzsa fazekasok utánozni próbálták a kék-fehér porcelánt.

A kerámia történetének egyik legnagyobb Közel-keleti találmánya a *lüstér*, az irizáló, fémes fényű máz használata. Már a IX. században használták Szamarrában, noha nincs tudomásunk róla, hogy hol és mikor alkal-

mázták először. A mai napig jellegzetes technikája az iszlám kerámiának, így a hispano - mór kerámiának is.

A hispano - mór kerámia egységes, jól megkülönböztethető csoportot képvisel az európai kerámiában. Az edények formája változatos, kiérlelt, a fémedények formáit utánozza. Síkszerű díszítése lüszteres, mely az edények teljes felületét kitölti. Jól megszerkesztett, alkalmazkodik a forma karakteréhez. Funkciója szerint *díszkerámia* is.

A XII. században fordulópont következett be az iszlám művészetben a szeldzsuk törökök hódítása nyomán, akik uralmuk alá hajtották az egész Közel-Keletet. Az ezt követő időszakban a díszítmény szerkesztési elvei fellelnek, hullámzó ritmusúak lesznek, komplikált virágminták jellemzik. A törökök Dél-kelet-európai terjeszkedése következtében terjednek el a XIV-XV. században - például Magyarországon is- a török kerámia technikák.

Reneszánsz kerámia

A reneszánsz korban kiemelkedő színvonalú kerámiaművészet jött létre Itáliában. Az úgynevezett *majolika*, mely ónmáz, festett kerámia, a Közel-Keletről, a mókák közvetítésével, Valencián keresztül jutott el Európába. Itáliában, Toszkánában honosodott meg a XIV-XV. században. Kezdetben a hispano - mór forma- és díszítő elemeket használja, majd ezeket „európaivá” alakítja át. Jelentős hatással volt az angol, a német és a francia reneszánsz kerámiaira is. A majolikaedények többsége használati célokat is szolgáló díszedény volt. Legjellegzetesebb formái a patikaedények / albarellók / , a kiöntős - füles szirupkancsók (a korabeli patikák a társadalmi élet színterei is voltak), a dísztalak - melyek szerelmi ajándékokként is szerepeltek - és a tányérok, színei pedig a rézzöld, a mangán-lila, a kobaltkék, az okkersárga és a fekete voltak . Ez a színskála később kibővült a narancssárgával, és a lüszteres mázakkal / Deruta, Gubbio /. Az égetésük viszonylag magas hőfokon, 1100 °C -on történt.

Díszítménykincse a legváltozatosabb és a leggazdagabb az európai kerámiaművészetben. Fontos jellemzője az emberábrázolás. A festendő tárgy formájához kevésbé alkalmazkodva, azt szabadon kezelve festették rá a legkülönbözőbb mitológiai jeleneteket, bibliai történeteket, tájképeket, élethű portrékat, tölgyfaleveles, indás, gyümölcsös, virágfüzérés, gránátalmás, pávaszemes mintákat. Jellemző a relieves díszítés is. Az egyes mintacsoportok külön elnevezéseket kaptak. Egyikük, az „alla porcellana” és annak kék-fehér festése egyértelműen és először mutatja Európában a Kínából származó porcelán hatását és tiszteletét, valamint utánzásának vágyát. / Európában ekkor még nem tudnak porcelánt előállítani. /

A mázas padlócsempéken is az edényekhez használt technikai megoldások és mintakincsek köszönnek vissza.

Nagyon fontos vonulata az itáliai majolikának a *plasztika*, mely - csak úgy, mint más művészeti ágak – virágzott a XV-XVI. századi Firenzében a Mediciek uralma alatt. Első kitűnő mestere, a század egyik legjobb szobrásza: Luca della Robbia volt, aki márványból és bronzból is dolgozott és ezeket társította is majolikából készült plasztikákkal. Később kizárólag majolikából készítette reliefjeit, körplasztikáit. Munkáira az összefogottan mintázott,

néhány alakos kompozíciók, az építészeti tagozatok és a növényi ornamentika változatos, gazdag alkalmazása jellemző. (7. kép)

Az itáliai fazekasok a XVI. században Európa szerte elterjesztették a majolikakészítés technikáját. Ők honosították meg Franciaországban, Németországban, Angliában, Hollandiában, sőt Magyarországon is. Ezek a műhelyek kezdetben az olasz hagyományokat követték, majd mindenhol kialakult a saját, nemzeti karakterű stílus.

Németalföldön Delft volt a fajanszkészítés fő központja. A németalföldi fajansz egyrészt az olasz majolika hatása alatt állt, másrészt a Kelet-Indiai Társaság (1602-től) által importált Ming- kori kék-fehér porcelánt utánozta. Készültek használati és díszedények /vázák, tányérok, szelencék, palackok, sótartók, gyertyatartók, teáskészletek (!)/, falicsempék és állatfigurák. Ezek festése eleinte jellegzetesen kék-fehér, később polikróm.

Franciaországban a reneszánsz különös, nem tipikus mestere volt Bernard Palissy /1510-1590 /, aki élethűen mintázott gyíkokkal, kígyókkal, halakkal díszített, naturalisztikusan megfestett edényeivel /az ún. rustiques figurines-sel / vált híressé.

Angliában, kezdetben szintén két fő csoportja volt a reneszánsz kerámiának. Az angol hagyományokat folytató és az olasz hatás alatt álló, mely utóbbi itt is fokozatosan háttérbe szorult. Az angol fazekasok a nemzeti karakterhez közelebb álló stílusban készítették a csalikorsókat, a tájképes tálaikat és a figurákat (8. kép). Az importált porcelán hatása itt is érezhető volt. A díszítésben megjelentek a Távol-keleti madarak, virágok, a kínai tájak, pagodák.

A XVIII. század közepén áttértek a keménycserép és a sómázos kőcserép használatára, s ez időben a kis manufaktúrák helyére a nagy gyárak állnak.

Németországban a XV. században vált a legjellemzőbb kerámiává a sómázos kőcserépedény (Steinzeug), amelynek virágkora a XV-XVII. századra tehető. Leggyakoribb formái a kupa, a korsó, a kancsó. Speciális darabja az ún. Bartmann- korsó, melyen plasztikus, reliefes, szakállas fej látható. Díszítésükben gyakori a benyomott gyöngysor, a csillag, a palmetta, a címerek vagy a figurális motívum.

A magyar reneszánsz kerámia története, fejlődése a háborúk miatt nem volt folyamatos. Az ónmáz kerámiát először Mátyás uralkodása alatt, a Faenzából hozott mesterek készítették a budai és visegrádi királyi paloták számára. Ők azonban Buda 1541-es török bevétele után szétszéledtek.

Az ónmáz fajanszedények elterjedése a habánok nevéhez fűződik a XVI-XVII. században. Az Európa-szerte üldözött anabaptista szekta tagjai voltak, s akik menedéket találtak a Felvidéken és Pozsonyban. Művészetükben az olasz reneszánsz eredetű formák és díszítő motívumok keverednek a franciával, sőt ezt később a delfti fajansz hatása is színezte.

Összefoglaló:

A kora középkor kevésbé jelentős korszaka után a reneszánsz egy izgalmas, sokszínű időszakot jelent a kerámia történetében. Európa-szerte fontos kerámiaközpontok alakultak ki. Meghonosodott az ónmáz használata, Németországban megjelent egy új technológia, a sómáz. A technológiai szint és a minőség javulásával értékesebbé váló kerámia - melynek divatját nagy mértékben fokozta az import porcelán hihetetlen értéke - a fejedelmi és a főúri asztalok eszközeivé, a paloták díszéivé vált. A della Robbia család működésének köszönhetően a kerámia újra a reprezentáció szobrászi anyagai közé került.

A Távol-keleti kerámia

A Távol-keleti kerámia története az európaiktól külön vonulat. Ismerete nélkül azonban nem érthető az európai kerámia és porcelán története sem, hiszen arra különböző időszakokban / a XVI. századtól, a XIX. század második feléig / nagy hatást gyakorolt.

Kína élénk árucseré kapcsolatban volt az iszlám világgal, Bizánccal, Indiával, később a Nyugattal is. Művészetében is fellelhetők az ebből adódó kölcsönhatások. A kínaiak Perzsiából szerezték be a kék kobalt festéket, perzsa hatásra festették a porcelánt máz alatt kézzel, perzsa formaelemek kerültek a kínai kerámiába, például a rézkancsó formájú kancsók. Cserébe kínai motívumokat vesz át a perzsa kerámia: felhő, majd kínai madarak, sárkány.

A Távol-keleti kerámiára általában jellemző a magas tűző / 1200-1400 °C között égő / kerámia, a *kőcserép* és *porcelán* korai ismerete és használata. Kínában hatalmas, természetesen kialakult kaolintelepek találhatók, ezért a fazekasok már korán használták a magas kaolintartalmú agyagokat. / A klasszikus porcelán három fő alkotórésze a kaolin, a földpát és a kvarc. / A porcelán megjelenése a Tang- korra tehető. Nevét a „porcellana” nevű kagylótól kapta, mely vékony, áttetsző és fehér.

A *kerámiaedények* a használók szempontjából három fő csoportra oszthatók: *ólomházas* egyszerű edények az alsóbb néprétegek számára; *kőcserép* edények földpátos mázzal a módosabbak részére; művészi megmunkálású, áttetsző fehér *porcelán* a gazdagok, előkelők és az udvar számára.

A porcelán *aranykorának* a Ming- és Csing korszakot nevezik /1368-1644-1911 /. A technika tökéletesedett, bravúros, az anyagszerűség határait feszegető formákat készítettek, óriási volumenű volt a termelés. Hatalmas kerámiaközpontok alakultak ki / Csing-te-Csen, Te-hua /

A XVI. századtól megindul a porcelán európai exportja a portugál, holland, angol kereskedők révén. A kínai porcelán Európában a benne megtestesülő esztétika, technikai bravúr, és az anyag szépsége, ritkasága, valamint pénzben is súlyosan mérhető értéke miatt utánzandó, példaértékű lesz, és erős hatást gyakorol az európai kerámiára. A kínai kerámián is érezhető lett ennek

az új piacnak a hatása. A korábbi gazdag fantáziájú, de igen szigorúan kötött szimbolikus értelmű díszítménykincs és a dekorálási eljárások megváltoztak, fellazultak. A tárgyak túldíszítetté váltak, a klasszikus kék-fehér festés helyett sokszínű, mázfeletti festést kaptak. Gyakran utánozták más anyagból készült tárgyak / bronz, jade, elefántcsont / formáit. Számos gyár az európai ízlés és életvitel számára készített tárgyakat / kandallóvázákat, falikutakat, túlzott méretű díszvázákat /. Európai megrendelésre készült az ún. jezsuita porcelán, melyen bibliai jeleneteket ábrázoltak. A XVIII. században újra készítették az egyszínű mázakat, a szeladont, az ökörvér-színűt, a tükörfeketét. Ezek főként francia területen lettek népszerűek.

Fontos megjegyezni, hogy a kínai filozófia - eltérően az európaiától - magában rejtje azt a gondolatot, melyben egy iparművészeti remekművet azonos mércével mérnek, mint egy képzőművészeti alkotást.

A plasztika a kínai kerámia szintén nagyon jelentős és fontos része. Fantasztikus leletanyag maradt ránk a korai időkből és a Han- korból (i.e. 1100-220-ig). (9. kép) A despotikus társadalmi berendezkedés viszonyai jelen vannak a halottkultuszban is. A sírmellékletek szolga és katona szobrai (köztük az i.e. 3. század végén készült híres, életnagyságúnál nagyobb *katona szobrok*) tökéletes mintázást, magas technikai tudást mutatnak. Érdekességük, hogy a fejek mintázása nem típusos, hanem egyéni karaktereket mutat.

A kerámia plasztika másik nagy korszaka a Tang- kor, amikor is - többek között - számos, lovon vagy tevén ülő figura élettelen mintázott színes, festett, ólomházas kisplasztikája készült. A porcelán figurákra viszont, melyek a Ming- és a Csing korban, főleg a Te-hua-i központban készültek, a festetlenség a jellemző. / Az európaiak úgy is hívják: "blanc de Chine" / Az alakok bravúrosan mintáztak. Ezekről is megállapíthatjuk, hogy más anyagokat, például a korabeli elefántcsont faragványokat utánozták. A későbbi periódusban mondanivalójuk, és a kifejezési formájuk a nagymértékű európai export miatt felhígult, bár technikájuk tökéletes maradt.

A japán kerámia, bár kínai hatás alatt fejlődött, attól eltérő, sajátos vonásokat is mutat.

Japánban a buddhizmus másik ága, a Zen-buddhizmus hódított. Ennek életről, szépségről alkotott felfogása nagymértékben hatott a művészetre is. A japán kerámia erősen individuális jellegű. Anyaghasználatára jellemző a kőcserép és a sokféle különleges máz, melyek gazdagsága jól megfigyelhető a teaszertartáshoz használt edényeknél. Ezek három fő darabja a *víz-tartó*, a *teatartó* edény és a *teáscsésze*. Esztétikájukat a „mintha magától keletkezett volna, nem is emberkéz alkotta” szemlélet jellemzi. Csak részben készültek korongon, sok közöttük az egyedileg, kézzel formált. Sok kis műhelyben folyt a termelés, de kialakultak nagyobb központok is, mint Seto és Bizen.

A porcelánkészítés tudását a XVI. század végén koreai fazekasok vitték Japánba. A nyugati ízlés hatása szinte azonnal érezhető, a tárgyak nagy részét ugyanis exportra gyártották. A minták színesek, mázfeletti festéssel készültek, díszítményük zsúfolt. Ez az ún. Arita vagy Imari porcelán.

A japán kerámiát - más japán művészeti ágakkal együtt, mint például a fametszet - a XIX. század második felében fedezték fel újra és ekkor nagy hatást gyakorolt a francia művészi kerámián keresztül egész Európára. Ez az időszak a világkiállítások első időszaka is, /1851-től / ami még közelebb hozza, láthatóvá teszi az Európán kívüli térségek művészetét.

A koreai kerámia erős kínai hatás alatt fejlődött, de egy fontos technikát, a redukciós felületet létrehozó raku technikát e kultúra adta a világ kerámiaművészetének.

A barokk kor kerámiaművészete

A barokk az európai porcelán és a kerámiaművészet egyik fénykora. A *porcelán* kínai találmány. Először kereskedők útján került s igen gyorsan a fejedelmek és az uralkodó osztály luxuscikkévé vált. Összetételét, készítésének titkát ekkor Európában még nem ismerték. Alkimisták, arkanisták sora dolgozott a titok megfejtésén. Sok kísérletezés után Johann Friedrich Böttgernek sikerült ez 1708-ban. A korábbi kísérletek Olaszországban /Medici porcelánok /, Franciaországban /lágyporcelán /, Angliában / csontporcelán / részeredményekkel jártak, illetve egy porcelánhoz hasonló, áttetsző, fehéres, alacsonyabb hőfokon égethető anyagot eredményeztek, melyet ólom-, vagy ónmázzal fedtek. / A lágyporcelán a keményporcelán feltalálása után is népszerű maradt, díszedények és dísz tárgyak készültek belőle /. Böttger először az ún. „vasporcelánt” találta fel, mely magas vasoxid tartalma miatt a kínai vörös kőcseréphez hasonló, de annál keményebb anyag volt. Díszítése csiszolással, véséssel történt, formáit udvari ötvös alakította ki. /Johann Jakob Irminger /

A kínai minták utánzását követően gyorsan kialakult a barokk formanyelvnek megfelelő formaadás, s ez gyorsan általánossá vált a porcelán megjelenésében. Sorra alakultak a porcelángyárak Európában. A meissen 1710-ben, a bécsi 1719-ben, a velencei 1720-ban, majd a következő 30 évben egymás után a berlini, nymphenburgi, fürstenbergi, ludwigsburgi, koppenhágai és szentpétervári. Az 1725-ben alapított sèvres-i gyárban lágyporcelánt gyártottak. Angliában továbbra is a kőcserép hódított. A Wedgwood névéhez köthető burslemi gyár anyagában színezett kemény kőcserepet gyártott magas művészi színvonalon.

A legtöbb országban a porcelángyártás királyi monopólium volt. Tekintettel arra, hogy a porcelángyártás többnyire nem volt gazdaságos, a gyárak fennmaradásának ez egyszersmind a biztosítéka is volt.

Az európai gyárak közül az elsőként megalakult meissen működése, az ott készült edény, díszedény és figuraféleségek mintázási stílusa és festése hosszú időre irányadó, követendő példa lett a többi gyár számára. A gyár felvirágzása két művész, a festő Johann Gregor Herold és egy szobrász, Johann Joachim Kändler névéhez fűződik. Hosszú ténykedésük alatt

alakult ki a gyár hatalmas, barokk porcelán formakincse. Készítettek egy- és kétszemélyes kávé-, csokoládé-, teáskészleteket, hatalmas, sok darabos étkészleteket, gyertyatartókat, vázákat, dobozokat, óratartókat, mosdómecénkéket, tintatartókat, parfümös flakonokat, kés- és villanyeleket. Egész porcelán szobákat - például a drezdai Japán-palotát - ahol a bútoroktól a csillárig minden porcelánból van. A porcelán figurák a barokk naturalisztikus stílusában, fantasztikus technikai bravúrral készültek. Életnagyságú apostol- és szent figurák, állatfigurák, a barokk főúri asztalokat díszítő nagyméretű asztalközép-díszek gyakorta megtalálhatók a gyártmányok között. A kisplasztikákat a barokk életérzést sugalló zsáner- és mitológiai jelenetek ábrázolása, a *commedia dell'arte* figurák, különböző foglalkozások, a négy évszak allegorikus megfogalmazása jellemzi (10. kép). A dekorálásban is megszülettek a barokk, s a rokokó stílusra jellemző megoldások. Általában máz alatt és máz felett egyaránt gazdagon díszítettek, *aranyozottak* a porcelánok. Jellemzőek a tájképek, zsánerjelenetek, barokk virágcsokrok, a mázhibákat eltakaró szórt virágdíszek. Sokat merítenek a korabeli metszetek világából, olajfestményeket másolnak át porcelán lapra. Európaivá alakítva tovább élnek a Távol-keleti minták is. Az ún. „chinoiserie” az európaiak által elképzelt keleti idillt, mesevilágot ábrázolja.

Bár egységesen jellemző volt a korabeli európai porcelángyárakra, hogy a meissenai és a Távol-keleti formákat utánozták, mindenhol megszülettek a többitől eltérő saját eredmények is. Pl. Sèvres-ben a lágyporcelán alacsonyabb hőfokon való égetéséből következően másféle színhatásokat értek el a dekorálásban, ami aztán a rokokó korban, a század második felében vált követendő példává a többi gyár számára. A bécsi gyárra jellemző volt az arannyal és a befeketedő ezüsttel való dekorálás, az ún. „schwarzlot”.

A porcelángyárak mellett tovább működtek a fajansz manufaktúrák, melyek részben a drága porcelánt utánozták, a kisebb jövedelmű társadalmi rétegek számára készítettek kerámiát.

Összefoglaló:

A XVIII. század, a barokk kor, a porcelán európai feltalálásának és felvirágzásának ideje. A mintakincs elszakadt a Távol-keleti minták másolásától

és a kor szellemiségét idézte. A porcelánt képzőművészeti igénnyel formálták meg, a fejedelmi és főúri reprezentáció egyik legkedveltebb anyaga volt.

A klasszicizmus és az eklektika kerámiája

A XVIII. század végén, a XIX. század elején a gazdasági életben tért hódított a kapitalizmus, a művészeti életben pedig a barokk ellenhatásaként a *klasszicizmus*.

A királyi védnökség alatt álló porcelángyárak közül sok megszűnt, a megmaradtak pedig főleg a keménycserép gyártására tértek át. A fajanszgyártás jelentősége tovább csökkent. Sajátos, hogy Magyarországon a porcelángyártás ez időben indult az 1826-ban alapított Herendi gyár tevékenységével. Az Osztrák-Magyar Monarchia császárai és az uralkodó osztály porcelánigényeit a bécsi és a cseh gyárak elégítették ki. A Herendi gyár sokáig használati porcelánt készített és csak a század második felében vált jelentőssé díszmű gyártása. Forma- és díszítménykincsére a bécsi, a meissenai és a sèvres-i gyár termékei, valamint a Távol-keleti kerámia hatott, melyekkel sikereket aratott a nagy ipari kiállításokon.

A XIX. század második felében a tehetőssé váló városi polgárság vált a kőcserép és porcelángyárak termékeinek fő vásárlójává, lakáskultúrájuk igényelte a díszítő jellegű, művészi kerámiát.

Az 1830-1890-ig terjedő időszakot a történelmi stílusok felújítása és ezek ötvözése, az ún. **historizmus** vagy **eklektika** jellemezte. A század közepén /1851 London / indult a nagy ipari kiállítások sora. Ezek a mustrák kiválóan alkalmasak voltak az új iparművészeti törekvések bemutatására és ezek hatásának növelésére is. A XIX. század második felében Angliában a praeraffaeliták mozgalma, William Morris és Ruskin köre, Franciaországban többek között Theodor Deck keramikumművész, a l'Art du Feu csoport tagjai a historizmus szellemi üressége és a silány tömegtermékekkel szemben a magas színvonalú kézművesség fontosságát hirdették. Nagy hatással volt rájuk a japán kerámia és ízlésvilág. Magas tűzű kőcserepet használtak, a szabadkézi formálást részesítették előnyben, folytatott mázakat, a pâte sur pâte technikát használták. Kizárólag díszkerámiát készítettek.

A képzőművészet és iparművészet közötti határok fellazultak, /Gesamtkunst / sok képzőművész nyúlt az agyaghoz, mint például a Nabis

csoport tagjai, Bonnard, Vuiliard, Denis, Rippl-Rónai, a kor híres szobrászai közül Rodin. A Fauve-ok közül Matisse, Rouault, Derain, Vlaminck. A századforduló nagy művészeti mozgalma, az Európát átfogó szecesszió az egyén szabadságát hirdette. A belga és német szecesszió vezető szerepet töltött be ebben az időben. Van de Velde és köre, a „Húszak” pedig géppel előállítható, anyagszerű, ízléses iparművészeti tárgyak létrehozásával a modern formatervezés úttörői voltak. Létrejöttek az ún. Werkstáttek, melyekben a tervezőművészek munkáit sorozatban gyártották. Híres volt a Wiener Werkstätte, mely erős hatást gyakorolt a magyar szecesszióra.

A magyar szecessziós kerámia fellegvára Zsolnay Vilmos pécsi gyára volt, ahol a folyamatos technikai kísérletek és újítások eredményét használták fel az egyedi jellegű kerámiák tervezésénél. (11. kép)

A XX. század kerámiája

A XX. század művészete a szecesszióval kezdődik, melynek korszaka az I. Világháborúig tart. A szecesszió időszakában a kerámia kedvelt anyaga volt a művészetnek. A használati tárgytól a díszműveken át az építészetig és a szobrászatig minden művészeti ágban jelen volt.

Az I. Világháború utáni gazdasági helyzet és társadalmi változások eredményeképpen megszületett Németországban az *Új tárgyiasság* - *Neue Sachlichkeit* - irányzata. Az 1919-33-ig működő weimari *Bauhaus* - melyet Walter Gropius alapított - konstruktivista műhelyiskola és kísérleti intézet volt, ahol a kor jelentős művészei tanítottak. Munkásságuk és kísérleteik arra irányultak, hogy megfogalmazzák a XX. század emberének igényeit, és ezekre az igényekre anyagszerű, racionális elvek alapján készült funkcionális tárgyakat készítsenek a kor legmodernebb technikájának felhasználásával. (Magyar tagja volt többek között Breuer Marcell és a keramikus Zeisel Éva). A tárgyak formavilága tiszta, egyszerű és geometrikus volt. Bár a kerámiában általában formalista, kevésbé szerencsés eredmények születtek; hatása az ipari formatervezésre máig ható.

A két világháború között tovább élt az egyedi művészi kerámia is, melynek kimagasló magyar képviselői Gádor István, Gorka Géza és Kovács Margit voltak.

A II. Világháború utáni európai kerámia több szálon futott. (12. kép). Soha nem látott méreteket öltött a porcelán és kőcserép edények ipari tömegtermelése. A formaadást és díszítést a mindenkori technológiai adottságok, a funkció és a divat határozta meg. A nemzeti karakter egyre kevésbé volt felismerhető, de azért még megkülönböztethető volt a német ízlés az olasztól és a skandinávtól. / A magyar háztartási porcelánedények formai és ízlésvilágát az 1970-es években telepített NDK félautomata gyártósorokkal együtt kötelezően megvásárolt formapark alakította ki. /

Az ötvenes évek magyarországi művészetpolitikája ismert. Mégis jelentőset alkotott az egyedi kézműves kerámia területén az előbbieken már említett három művész - Kovács Margit, Gorka Géza és Gádor István. Egyéni utakat jártak be, kísérletező kedvű művészek voltak és nagy hatást gyakoroltak az utánuk következő generációra.

Az 1960-as évek vége a szellemi nyitás korszakának a kezdete volt. Ebben az időszakban jött létre az Iparterv csoport; a képzőművészek és az iparművészek nagy lendülettel asszimilálták az európai áramlatokat. A kultúrpolitika pedig nem tiltotta a művészek együttműködését. A nemzetközi *szimpóziumokon*, a hatvanas- hetvenes években létrejövő kecskeméti, siklósi, szentendrei, zalaegerszegi, veleimi *művésztelepeken* a keramikusok egyenrangú partnerként dolgoztak együtt festőkkel, szobrászokkal, írókkal, zenészekkel. A jó hangulatú együttlétek termékeny eredménye volt a művészetek közti áthatás. A kerámiában is megjelent a koncept / parittyával átlőtt korsó, testlenyomatok/, ami párhuzamos a kor képzőművészeti mozgalmával.

Miután a keramikusok egy részét felszívta az ipari formatermelés, a népi fazekasság hagyományai folytathatatlanokká váltak, a magas tűzű, jó minőségű egyedi kézműves kerámiára nem volt felvevő piac, valamint a fent vázolt mozgalmak miatt a keramikusok jelentős része fordult a képzőművészeti igényű és indíttatású formálás felé.

A '70-es években az európai kerámián belül jelentős tényezővé vált a magyar kerámiaművészet. A művészek sorra nyerték a nagy kerámiaversenyek díjait. Munkájukban erős volt a friss, gátlások alól felszabaduló szellemiség. A fejlett technikai felszereltség és lehetőségek híján a művészek erényt kovácsoltak a hátrányból. Leleményességük, erőteljes gondolataik, sajátos látásmódjuk, bátor anyagkezelésük a kifejezés erejét növelte.

Az utóbbi 10 évben a '70-es évek művészeti lendülete megtört. Napjainkban a gazdasági és társadalmi változások, a világban végbemenő folyamatok kedvezőtlenül befolyásolják - nem csak a- magyar kerámiaművészet létét.



1. kép
Sarlós Isten szobra Szegvár-Tűzkövesről.
Tiszai kultúra
Neolitikus kor



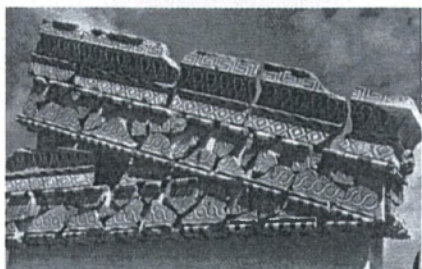
2. kép
Nderit-kerámia
Kelet-afrikai neolitikus edény



3. kép
Táncosnő szobra,
Nagadai kultúra (i.e. IV. évezred közepe),
Egyiptom



4. kép
Szúzai bikaistent ábrázoló kerámiadombormű az
i.e. 1500-1000 közötti időszakból



5. kép
Gela város kincsházát koronázó oromzat festett
terrakotta díszítése.
(i.e. 6. sz. közepe)



6. kép
I.e. 6. századi urna egy Chiusi melletti sírból



7. kép
Luca della Robbia: Női képmás
Firenze, XV. század



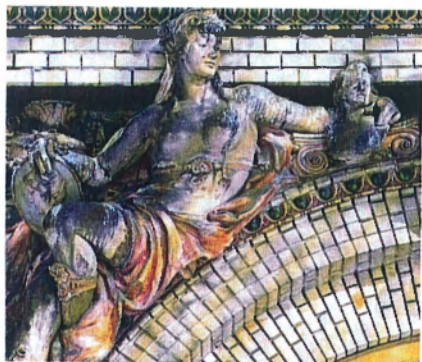
8. kép
Muzsikus figurája
Ólomházas terrakotta (61,5 cm)
XVI. század



9. kép
Ló és lovas kerámiaszobra
Senhszi tartomány, (66 cm)
Han-dinasztia, i.e. 1. század



10. kép
„A kézcsók”, meissenai figuracsoport
Kändler munkája, 1740



11. kép
A Milleniumi Szalon épületének Zsolnay-kerámia
díszítése, 1885



12. kép
Gorka Géza: Váza
1938–42

II.

A KERÁMIAANYAGOK FŐBB FIZIKAI, KÉMIAI JELLEMZŐI

A LEGFONTOSABB FORMAALKÍTÁSI TECHNIKÁK SAJÁTOSSÁGAI A KIFEJEZÉS TERÜLETÉN

Rövid összefoglaló a nyersanyagokról a kerámia fizikai, kémiai tulajdonságairól, az égetésről

Az agyagok és a kaolinok a kerámia klasszikus nyersanyagai. Vízzel keverve olyan képlékeny masszát adnak, mely formálható, alakját a formálás után megtartja. Az agyagok legfontosabb alkotókomponensei az agyagásványok. „Az agyagásvány kristályos anyag, igen apró, lemez alakú kristálykákat képez, amelyek pikkelyszerűen helyezkednek el egymáson. Az agyagásványok összetételükre nézve alumínium- hidroszilikátok, amelyek az eruptív kőzetek földpát tartalmának mállása útján hidrotermális reakciók eredményeképpen keletkeztek. Ebben a mállási folyamatban más ásvány, kvarc és kálium-karbonát is keletkezett, ezek részint az agyagásvánnyal települtek meg, részint pedig az áramló vizek elmosták. Emellett az agyagokban mindig található az anyakőzetből visszamaradt el nem mállott részek, ezek a földpát, kvarc, csillám stb. Ha a mállási termékek egyhelyben maradnak és felhalmozódnak, hatalmas telepeket képeznek. Ezeket elsődleges vagy primer telepeknek nevezzük. Sokszor azonban csapadékvizek az áramló folyóvizek, a szél elsodorják keletkezési helyükről a mállási termékeket, más helyen lerakják, áttelepítik. Így jönnek létre a másodlagos vagy szekunder telepek. Általában a primer telepeken felhalmozódott agyagokat kaolinoknak, a szekunder telepen lerakódott agyagásvány tartalmú mállási termékeket agyagoknak nevezzük. Primer telepeken található kaolinok mindig tisztábbak, összetételük egyöntetűbb, szemben a szekunder telepen lerakódott agyagokkal, amelyek útjuk során igen sokféle más ásványi anyagokkal keveredtek. Ez a magyarázata annak, hogy a természetben előforduló agyagtelepek között nem lehet két, egyforma minőségű és összetételű agyagot találni.”¹

Az agyagok számunkra legfontosabb tulajdonsága a *képlékenység*.

Az agyag plaszticitását befolyásoló tényezők:

- az agyag (nagyon apró) szemcsemérete,
- a részecskék felületén levő viszkózus vírréteg,

- a szerves és szervetlen kolloid tartalom,
- az áztatáshoz használt folyadék felületi feszültsége és viszkozitása,
- az ioncserélő képesség.

A képlékenység meghatározására még ma sincs egzakt mérési módszer. A puding próbája itt is az evés, azaz a gyakorlati megmunkálási próbák segítenek a meghatározásnál.

A kerámiák égetés során nyerik el végső formájukat, ezért fontos az agyagok égetés alatti viselkedése. „Égetés alatt az agyagban különféle változások következnek be. Előbb elveszti a vegyileg kötött vizét, ezzel együtt megszűnik a képlékenysége. Ez a változás 430 - 640 °C hőmérsékleti tartományban következik be. További hevítésre az agyagásvány kristályrácsa teljesen felbomlik és az agyagásványt alkotó komponensek egymással reagálva új vegyületet képeznek. Ez a folyamat 900 - 1000 °C - on játszódik le. 1000 °C feletti hőmérsékleten az agyagok olvadni kezdenek, üvegfázis képződik, végül teljesen megolvadnak.

A teljesen tiszta agyagásvány színe égetés után fehér. Azonban az agyagok mindig tartalmaznak különféle szennyező anyagokat, amelyeknek jelenléte befolyásolja az agyagok égetés utáni színét is. Ilyenek a vasoxid, a vashidrá, pirit, mangán, titán és vanádium vegyületek.

Az agyagok égetés alatt végbement folyamataihoz tartozik a zsugorodás és duzzadás. Az agyag égetésénél, amikor az éghető anyagok kiégtek, az agyag pórusai bezáródnak, tömörödni kezd. Ezt a folyamatot az agyag zsugorodásával észlelhetjük. A zsugorodás addig tart, amíg az agyag teljesen tömörre ég. Ha az agyag pórusai hamar bezáródnak, az éghető anyagokból fejlődött gázok bennrekednek a bezáródott pórusokban. A bezárt gázok a hőmozgás következtében tágulni igyekeznek, így az agyag belsejében feszültséget okoznak, melynek hatására az agyag duzzad, szivacszerűen felfúvódik.

A kiégetett agyag kőszerű, kemény anyagot képez.”²

A fazekas agyagot 900-1000 °C közötti, a kőcserepet 1150-1280 °C közötti, a porcelánt 1300-1410 °C közötti hőtartományban égetik. Magyarországon fazekas agyag lelőhelyekben gazdag, de a magasabban égethető kőcserép és porcelán masszákat hazánkban mesterségesen állítják elő.

A legfontosabb formaalakítási technikák sajátosságai a kifejezés területén

A megmunkálás szempontjából tehát az agyag legfontosabb tulajdonsága számunkra a *képlékenysége*. Ez az a tulajdonsága, amely nélkül nem beszélhetnénk kerámiaművészetről. Olyan elementáris tulajdonsága ez, mely alapvetően meghatározza az alkalmazható formálási módokat, technikákat és ezen keresztül a kifejezés lehetőségeit.

„... a forma nem valamiféle külső elemként kerül, erőszakkal az anyagra, hanem az anyagból kiindulva hat, immanens akaratként; anyag és forma elválaszthatatlan.”³

Az agyag természetes, élő anyag. Eredeti állapota a vízszintesen egymásra rakódott rétegek halmaza. Ebből adódóan szívesen vesz fel ehhez az állapothoz hasonló formákat. Nem véletlen, hogy az agyag egymásra rétegzéséből adódó lapokból vagy elemekből kialakított formák, vagy tömbszerű formák (agyagrög), anyagszerűek. Megjelenésükben tudatosan vagy tudat alatt vizuálisan azonnal megértjük, megérezzük, hogy a forma adekvát az anyag karakterével. Az így megformált kerámiáról könnyen visszaolvashatók a használt anyag jellegzetes tulajdonságai, az alkotás felületéről következtethetünk szerkezetére és mindkettőből leolvashatók a készítés során alkalmazott technikák, azaz az anyagra ható erők. (1. kép)

A hajlítás csapkodás, vágás (2. kép) nyújtás, szakítás, rétegek vagy agyagtömbök egymáshoz préselése mind-mind olyan nyomot hagy a munkán, ami láttatni engedi a lényegét. Ezeknél a műveknél a megmunkálás gesztusából, a kifejezés szándékából adódóan nagyon gyakori, hogy a felületen a felsorolt erők hatására az anyagban létrejövő változások jelennek meg (gyűrődések, repedések) és a felület nem kap további másodlagos megmunkálást, vagy ha igen, olyat, mely a fent említett karaktert erősíti, vagy legalábbis nem fedi el. Gyakran ezeknél a plasztikáknál a felület alakításánál nem a további közvetlen megmunkálást / karcolás, vésés, festés stb./, ha-

nem az égetés során létrejövő felület- és színalakítás lehetőségeit használják a művészek. Elméleti és tapasztalati úton ismerve az egyes égetési eljárások hatását az általuk használt anyagra, tudatosan használhatják a tudott törvényszerűségekből és a szabadtűzű égetéseknél mindenkor jelenlevő és bekalkulált véletlenekből adódó felületi hatásokat.

Más-más felületet és színt ad a kerámiának

- a gázredukciós égetés (3. kép) a redukció mértékétől, időbeli hosszától, az alkalmazott hőfoktól, az anyag tulajdonságaiból adódóan változik a tárgy színe;
- a raku égetés (4. kép) melynek lényege a részleges vagy teljes redukálás;
- a szódás vagy sómázás égetés (5. kép), ahol bizonyos kemencehőmérsékletnél mosószódát illetve konyhasót szórnak a tüzelő nyílásokon át a kemence terébe, ahol ezek alkáli tartalmú gőze a tárgyakra lecsapódva mázat képez;
- a fatüzeléses égetés, ahol a kemencetérbe jutó fahamu módosítja a tárgyak felületét jellegzetes módon, hogy csak a legfontosabb égetési eljárásokat említsem, a teljesség igénye nélkül.

Ezek mind-mind jellegzetesen és különbözőképpen „fejezik be” a tárgyat, és sohasem kétszer ugyanúgy. A fent említett munkák karakterében és a használt technikák mikéntjében jelentős szerepet játszik a spontaneitás és a megtervezett véletlen.

„... A művészen csak az alkotás aktusa során tudatosodnak tevékenységének lehetőségei és határai. Eközben a szándékolt gyakran lemond a kezdeményezésről az alkotói eszközök hozzá- és beleszólásának javára. Az anyag és formaeszközök hatalmas erőket rejtenek, melyek a folyamat irányítását átmenetileg magukhoz ragadhatják. Az anyag megválasztásával a művész ezt a kényszert is magára veszi.”⁴

Az agyag primér anyag. Képlékenységből adódóan nyersen könnyen formálható, és mindenféle beavatkozás nyomát hűen megőrzi. (6. kép) Lehet

gyúrni, szakítani, rétegezni, építeni, hasítani, karcolni, lenyomatokat készíteni bele ujjbeggyel, különböző szerszámokkal, pecséttel

Az agyag formálásának legkézenfekvőbb formája a történelem előtti idők óta a szabadkézzel való alakítás. Gyakori a szerszámokkal történő alakítás és szabadkézi formálás együttes alkalmazása. Ezek mindegyikénél az agyag közvetlen testi kapcsolatba kerül az alkotóval. Így van ez még a korongolásnál is, ahol a munkát segítő gép nem befolyásolja az anyag és az ember közti közvetlen kapcsolatot, csak tökéletesíti a kézi technikát, és növeli a termelékenységet.

A közvetlen formálás módot egyedül a gipsznegatívba öntés technika nélkülözi és ennek jelentős befolyása is van az így alakított tárgyak formavilágára, megfordítva: azok a tárgyak készülnek ezzel a technikával, melyek forma- és anyagkaraktere ezt kívánja meg.

Minden olyan emberi tevékenység, mely a kitalálástól indulva végigvezet a megvalósítás szellemi és fizikai útján a kézzel fogható végeredményig, teljes emberi tevékenység, és csak az emberre jellemző. Ilyen minden alkotó tevékenység. Ha ehhez még hozzáadjuk az agyag (egy bizonyos szintű) könnyen formálhatóságát, és anyagának alapvetően erotikus jellegét, máris érthetővé válik, hogy miért válik oly gyakran a terápiás tevékenységek egyik legnépszerűbbjévé. A szellemileg vagy lelkileg sérült emberek számára oly teljességet, örömforrást és sikerélményt nyújt, mely segítségükre lehet a gyógyulásban. Gyakorlatilag ugyanebből a teljesség-hiányból adódó jelenség a hobby kultúra létezése. Itt lelkileg ép emberek keresik maguknak azt a teljességet adó tevékenységet, melyet a specializációra épülő mai világban nem találnak.

A kerámia anyagok megformálásánál fontos szerepe van az érzelmeknek, ahogy a kész művek befogadásánál is kevés csupán a ráció.

„Asszociációk által tájékozódunk. Az a komplex formavilág, amelyben el kell igazodnunk, roppant találós kép, mely szüntelenül új alaki összefüggéseket, és ezért mindig új értelmi komplexumokat tár fel, másokat viszont el-leplez. Szüntelenül döntenünk kell, több értelmezési lehetőség közül egyet kiválasztanunk, a többit ennek kedvéért elejtenünk.”⁵

Az agyag képes reagálni a gesztusszerű behatásokra, és ezt a pillanatnyi cselekvést az égetéssel a maga frissességében megőrizni. A kész mű felidézi a létrehozás gesztusát és ezzel együtt a létrehozó indulatokat, érzelmeket is. Ezért alkalmas a kerámia „nehézkessége”, földszerűsége ellenére költői gondolatok közvetítésére is.

Az érzelmi töltés kifejezésének, rögzítésének képessége, valamint az absztrakció, a lényeges kiemelése sok esetben együtt jár a torzítás jelenségével. Ne feledjük, az első kerámialeletek az arasznyi kis női idolk is torzított formák! A torzítás lehet groteszk, komikus (8-9. kép) vagy tragikus (10. kép). Mindkét esetben a túlzás, az arányok megszokottól való szándékos eltérése, a durva beavatkozás, az anyag esendőségének megmutatása lehetséges eszközök a kifejezés érdekében. Mindkét kifejezésforma végigkíséri a kerámia történetét. Az őskori idoloiktól a görög és Távol-keleti groteszk figurákon át (11. kép) a kortárs művekig.

Mindkét hatás felkeltése lehetséges nonfiguratív eszközökkel is, mégis inkább ember és állatfigurákat ábrázoló plasztikákkal találkozunk e területen. Az állatfigurákat is antropomorf tulajdonságokkal ruházzuk fel. A dupla gondolati csavar, amivel előbb a torzítást megértjük, majd az állatfigurát antropomorfizáljuk, izgalmas szellemi feszültséget ígér (12. kép). Bizonyos állatfiguráknak, képzeletbeli állatoknak ráadásul ősi, mitológiai, vallási hátterük van, s már önmagukban is szimbolikus jelentéstartalmat hordoznak (Minotaurusz, hal, bárány, madár, sárkány stb.).

A groteszk / komikus / és a tragikus egymás esztétikai kategóriaként ellentétpárjai, mégis, lehet egy alkotás egyszerre szívszorítóan groteszk és épp ezért már tragikus (13. kép). A tágabb értelemben vett torzítás esztétikai kérdéseket is felvet, a szép és a rút problémakörét feszegeti.

Az antikvitás gondolkodói közül már Arisztotelész felismerte, hogy a rútság fontos szerepet játszik az esztétikum szférájában, hiszen a komikum lényegi elemei közé sorolta, mondván, hogy a komikum „fájdalmat és így kárt nem okozó csúfság, amilyen a komikus álarc, rút és torz valami, de nem okoz fájdalmat...”⁶ Hegel a karakterisztikussággal kapcsolta össze a rút-
ság

got, s úgy tárgyalta az esztétikai jelenségek körén belül. Schlegel szerint az igazi művészet a karakterisztikus és nem a szépet ábrázolja. Rosenkranz szerint a rútság és a szépség fenség, komikum nem egymást kizáró ellentétek, hanem dialektikus egységet alkotnak, esztétikai értelemben tehát a rútság a szépség mozzanata.

A rútságnak esztétikai elismertetésével párhuzamosak a korabeli XIX. századi művésznilyatkozatok. Flaubert arról írt, hogy a művészetnek ez idő tájt nincsen szüksége a szépségre, Baudelaire „sátáni”-nak, „művészietlen”-nek mondta a szépséget, amely Tolsztoj szerint pusztulásba dönti a művészetet, s amely Dosztojevszkij szerint is „rettenetes dolog”.(14. kép)

A kerámiaművészet a látás művészetei, a vizuális művészetek körébe tartozik. A mű formája, felülete, színe együttesen jelenik meg. A vizualitás csodálatos ereje, lehetősége a művészek számára, hogy egyetlen pillanat alatt képes hatni. A mélyebb megértéshez, elemzéshez, ezek verbalizálásához természetesen hosszabb idő szükséges, de a mű és a befogadó viszonyában a leglényegesebb dolgok igen rövid idő alatt megtörténnek. A mű befogadása első pillanatban érzelmi folyamat. A polgári filozófia nézete szerint „a művészi alkotásokat csupán az (irracionálisan felfogott) intuíció útján tudjuk átélni...”⁷

„Minden, ami látható, többértelmű az ember nézőpontjából, a természeti formák csakúgy, mint a művészetiek.”⁸

„A műalkotás legkülsőbb kifejező formai funkciójú eleme az a konkrét, egynemű közeg, amelyben a mű rögzítést nyert és amely minden összetevőjét érzékileg megjeleníti. /Ez a forma viszont, ismét a befogadói élmény viszonylatában, tartalom /. ”⁹

„A művészi forma különböző szerkezetei... két nagy csoportra, az individuális konkrét forma és az általános szabályokat, szerkezeti sémákat stb. jelölő elvont forma csoportjába oszthatók. Ahogyan a tartalom és a forma konkrét formára jellemző teljes egysége már az elvont formákban sem szükségszerű /azonos elvont formák, különböző tartalmak kifejezésére szolgálhatnak /, ugyanúgy nem létezik egység a mű megalkotása előtt, a művészi elképzelésekben, szándékokban: az alkotás folyamatában a művész az ál-

tala kifejezni szándékolt tartalom megjelenítéséhez többféle formai lehetőség között válogathat. E választások döntően befolyásolják a mű minőségét, amennyiben a helytelenül választott, vagy sikertelenül kivitelezett formák eltorzíthatják a művész szándékaiban még helyes tartalmakat.”¹⁰

„Az a probléma tehát, amellyel a művész szembe találja magát, végső soron a kifejező-eszközök megformálására összpontosul.”¹¹

A kerámiaművészetben léteznek nagyon egyszerű, primér, a történelem előtti idők óta használatos technikák (15. kép) és másik végpontként, a mai fejlett ipari technológiára épülő kifejezésmódok (16. kép). Mindkét típusú megmunkálás eredményre vezethet a kifejezés terén és csak a művészi szándék dönti el, mikor melyiket, esetleg mindkettőt kombinálva kívánja az alkotó elérni célját. Ahogy egy egyszerű technika alkalmazása önmagában egyáltalán nem jelenti a kifejezés primitívségét, úgy a bonyolultabb, fejlettebb technika használata sem feltétlenül garantálja a mondanivaló érett közvetítését.

Üreges formák

Ha kerámiára gondolunk, nagyon gyakran köznapi üreges formák jutnak eszünkbe erről a szóról először, azaz elsősorban az edények. /Tudjuk ugyanakkor, az ember először szobor-, és nem edénykészítésre használta az agyagot. / Furcsa, paradox a viszony az agyag, mint nyersanyag és az edények között. Az edényeknél - beszéljünk most a funkcionális, használati edényekről - az üreg a lényeg. Az üreg, azaz egy lehatárolt tér, amit valamilyen fal vesz körül. Ez a fal választja el az edény belsejében levő üreget a külvilágtól. (17. kép)

Ahogy az első fejezetben erről már szó volt, az edények főként geometriai formákkal leírható vagy geometriai alapformákra bontható formavilágának eredete nem az agyag alaptulajdonságaiból eredeztethető. Kivétel nélkül más anyagúak voltak az előképek. A hengeres edények kőedényeket, az öblösebb, gömbszerűek pedig természeti formákat utánoznak. Szerencse csupán, hogy az agyag képes ezeket a formákat is felvenni, és a kerámiából készült edények alkalmasak az adott feladatokra. A mai napig az edényfélések nagyon nagy százaléka készül különböző kerámia (terrakotta, kőcse-

rép, porcelán) anyagból. Bár ezek a héjszerkezetek nem elsősorban az anyag kínálta lehetőségből fejlődtek a kerámia egyik jellegzetes és népszerű megjelenési formájává, a kialakult edénytípusok, a technika, amivel készültek, és az alkalmazott díszítés már nagyon is a kerámiára jellemző technikák használatát és ennek jellegzetes esztétikáját viseli magán.

Az üreges formák tárháza természetesen nem merül ki az edényekben. A ritkán és csak különleges alkalmakkor használt díszedények, vagy kultikus edények a figurális edényeken keresztül vezetnek át az üreges kerámiaplasztikához.

A kerámia anyagkarakteréből adódóan az ebből az anyagból készült munkák a forma alakítását tekintve tektonikusak, azaz a zárt forma jellemzi őket. Ennyiben a primitív és a klasszikus szobrászat jegyeit hordozzák magukon (18. kép). Klasszikus, azaz Wölfflin szavaival élve „lineáris” szobrászat a „festői szobrászat”-tal ellentétben. A klasszikus szobrászat „... csupa határozott, tapintható plaszticitás”¹², mely a látáshoz és a tapintáshoz szól. A nyugodt felületeket kedveli, tudatos síkszerűségről beszélhetünk. A lineáris szobrászatnál fontos a körvonal, „... nem találunk itt olyan formát, amely ne egy meghatározott vonalmotívumban fejeződne ki.”¹³ „... itt a sziluett többet jelent, mint a látható forma véletlenszerű felszámolódását: az alaktól független önálló életre kel, mégpedig éppen zártsága miatt.”¹⁴

Morfológiailag az üreges formák az élő organizmusok formáit idézik. A héjak egy belülről építkező forma külső burkát jelentik, ami mögül kiürült a belső tartalom, azaz a létrehozó erő. Az üreges kerámiaformáknál ez a belső már csak képzeletbeli, a héjszerkezet önmagában válik a forma lényegévé, kívülről épül. Az ilyen szerkezetek statikája a bordázottság, karéjoság stb. megfelel a kerámia anyagok nyersen való alakítási lehetőségeinek és a tűzben való viselkedésének.

Az üreges formák szabadkézi készítésének számos módja használatos. Van, hogy agyaghurkából, szalagból, amorf darabokból, szabályos elemekből, vagy lapból építik; hogy agyagtömbből vájják ki, szabadkézzel, vagy korongon nyújtják üreg falát. Mind-mind más anyagstruktúrát, és ezzel együtt más-más felületet hoz létre. Amennyiben nem cél az építés folyamatának nyomait eltüntetni, ez a felület szerves részévé válik a kifejezésnek. (20. kép)

Borzoltsága vagy simasága, a ritmusosan ismétlődő kéz- vagy szerszámnyomok, vagy ezek hiánya más-más asszociációkat kelt, a művész más-más érzelmi viszonyulásáról árulkodik. Megőrzi a gesztust, amivel készült.

Egy agyagból mintázott portré, ahol az agyag speciális kifejező erejét figyelmen kívül hagyják, terrakottaszobor. Azaz : szobor kerámiából. A kerámia anyaga és annak színe, állaga ténylegesen megjelenik ezeken a munkákon, de a mondanivaló szempontjából másodlagosan. Egy szabadkézzel épített kerámia plasztika, melynek készítésénél éltek a szerkezet- és felületalakítás csak a kerámiára jellemző módjával: kerámiaszobor. Itt az anyag karaktere nem másodlagos, hanem a mondanivaló szolgálatába állított eszköz. (18. kép)

A kerámiaanyagok szeretnek szabálytalan formákat felvenni. A tisztán geometrikus, szögletes formák agyagból élettelenek. Lehetnek technikai bravúr eredményei, de mindenképp anyagszerűtlenek (21. kép). A formáknak ugyan statikusnak kell lenniük, de ez természetesen nem jelent kizárólag szabályosságot, szimmetriát is. Valójában azonban nem csak a szögletesen tökéletes szabályosságot tűri rosszul az anyag. Nem szereti megtartani például a szabályos körmetszeteket sem. /Sokat küszködnek ezzel a problémával az edénygyárok. A nem tökéletesen kerek szájnnyílású tál vagy csésze ugyanis az európai szabvány / kultúra szerint - ellentétben a keleti kultúrával - selejtnek minősül. / (22. kép)

A XX. század több úttörő kerámiaszobrása, így az amerikai Peter Voulkos és Schrammel Imre is, munkásságuk egyik állomásaként épp a szabályos /korongolt / formák szabálytalanná tételével, deformálásával, átlövésével foglalkoztak meg új elképzeléseiket az anyag formálásáról. Szándékosan „elrontották” a szabályos formát.

A kerámiaszobor esetében a mű belső arányainak viszonyát, a kifejezés erejét, a mondanivalót ugyanúgy kell megítélnünk, mint más anyagból készült művek esetén. A mű szempontjából viszont nagyon fontos, hogy milyen anyagból jött létre. Schrammel Imre gyúrt figuráinál például (23. kép) az egyszer formába préselt külső - épített - héj és a belső üreg együtt alakítja a deformálódás során csak erre az anyagra jellemzően a végső formát.

Az üreges kerámiaformák létrehozásának több módja van: a szabadkézi építés, a negatív formába préselés és az öntés. Ez utóbbi technika több ponton is érdekes problémákat érint.

Nem kétséges, hogy ezt a technikát a sokszorosítás igénye hozta létre. Az eljárás során a porózus /gipsz / negatívba öntött folyékony /kőcserép vagy porcelán / massa, miközben pontosan kitölti a rendelkezésre álló teret, egyenletes falvastagságú héjat, tulajdonképpen egy lemezt képez. Olyan formákat lehet tehát ezzel a technikával létrehozni, amelyek statikája nem igényli a tűzben való állékonyosság- és a használat biztonsága érdekében az egy tárgyon belüli falvastagság különbséget.

Az öntés széles körű elterjedése az európai porcelán feltalálásával és az európai porcelángyárak létrejöttével (Meissen, Sévres, Bécs) párhuzamos. Így a formakultúra, a formaalakítás először a barokk stílus jegyében alakult. A porcelán az adott korban bekerült a reprezentáció elismert anyagai közé, természetes módon utánozta tehát a nemesfémiből készült ötvösmunkák formáit, - akár edényről, díszedényről vagy plasztikáról volt szó. A lemezből hajlított, kalapált fémtárgyak merevítő rendszere, a mozgalmas, bonyolult formájú plasztikák statikája adekvát volt a porcelán számára, ezért minden különösebb gond nélkül át tudta venni azok formáit.

Itt azonban egy nagyon érdekes esztétikai, etikai ponthoz érkeztünk. Ez pedig az illúziókeltésnek az a formája, amikor egy anyag egy másik anyagot utánoz. Bár a barokk kor ennek egyébként is nagy mestere, a kerámia történetét ez a jelenség valahogy a kezdetektől végigkíséri. /Az első hengeres fazekak a kőedényeket, a zöld szeladon mázas Távol-keleti porcelán a jádéból készült tárgyakat utánozta. / Az öntéssel – ahol a formában megadott felületet a kerámiamassa pontosan visszaadja – azonban ez a lehetőség fantasztikusan kibővült. A barokk korban a legkülönbözőbb anyagokból készült formákat utánozták és a felület élethű, naturalisztikus festésével ezt tovább tökéletesítették, hitelesítették. (24. kép) Gondoljunk csak a természeti formák utánzására, például a gyümölcs alakú, vagy virágzó faág vagy bambusz formájú edényfülekre, fogókra, a fonott kosarat utánzó tálakra, teáskannákra. Ez a szemlélet hol uralkodó, hol háttérbe szorul a különböző korok divatja szerint, de a jelenség mindvégig jelen van a kerámia történetében.

Mi lehet ennek az oka? Egyrészt valószínűleg az, hogy ez az anyag olyan sokféleképpen alakítható, olyan sokféle formát, felületalakítást képes elviselni, hogy e tulajdonságai alkalmassá teszik az ilyen hazugságokra, illúziókeltésre is. Másrészt, / az első európai porcelánt kivéve / viszonylag könnyen, nagy mennyiségben, relatíve olcsón előállítható anyag, ezért gyakran vált a feltörekvő társadalmi rétegek eszközévé, akik szerényebb lehetőségeik ellenére a felsőbb osztályok szokásait kívánták utánozni, - azok használati tárgyai kópiáinak segítségével is.

Anyagszerűség

A XIX. század második felében az ipari fejlődéssel, a preraffaeliták tevékenységével, a távol-keleti kultúrák európai újrafelfedezésével került előtérbe az anyagok használatának etikájában az anyagszerűség. Ez a tendencia a XX. században tovább erősödött. Ellenpélda lehet ugyanakkor a teoretikusan az anyagszerűségre is nagy hangsúlyt helyező Bauhaus kerámia tárgyainak formaalakítása. Ezek a szigorúan geometrikus elemekből alakított próbálkozások nem feleltek meg sem az anyag, sem a használat követelményeinek.

Az öntést, mint technikát az egyedi kerámiaplasztikát készítő művészek is használják. Ez azonban eltér a nagyipari használat elveitől és gyakorlatától egyaránt (25., 26., 27. kép). A technika részévé válik a tárgy esztétikájának, szerepet kap a kifejezésben. Ez természetesen sokféle lehet. Piet Stockmannál egy bevallottan sokszorosított forma ismétlődik kis eltérésekkel egy-egy installációs művön belül, ahol az elemek finom eltéréséből adódó líraiság mond ellent a sokszorosítás és a forma mechanikus ismétlődésének. Más esetben határozottan a kifejezés részévé válnak például az öntési varratok, melyek grafikus rajza, finom szabálytalansága átírja az eredeti formát. (5. kép)

Gyakori a technika evidenciája és ezzel párhuzamosan annak továbbalakítása. Itt különböző indulatok dolgozhatnak, de a továbbalakítás, torzítás, hozzámintázás a legtöbb esetben gondolatilag is módosítja az eredeti öntött formát, sok esetben szándékosan ellenpontoszza annak technikai tökéletességét.

Felületalakítás

Az alapvető szóhasználat meghatározásához segítséget adnak Moholy- Nagy László 1929-ben írott sorai:

"Terminológia

Az anyagok különböző megjelenési formáinak terminológiája mind a mai napig nem elég egzakt. Általában négy részfogalom használatos:

- struktúra
- textúra
- faktúra
- halmaz /halmozódás /

Ezeket a fogalmakat beszéd közben gyakran összecserélik, sőt majdnem egyformán határozzák meg. Mégis helyes, ha alapvető sajátásaiknak megfelelően elhatároljuk őket egymástól.

Struktúra

Az anyag megváltoztathatatlan felépítése a struktúra, struktúrája tehát minden anyagnak van; a fémeké, pl. kristályos, a papirosé rostos stb.

Textúra

A struktúra szervesen keletkezett zárófelülete a textúra /epidermisz, organikus /.

Faktúra

A faktúra az alkotófolyamat módját mutatja, annak megjelenési formája, érzéketlenül követhető megnyilvánulása (lecsapódása), amely az anyag megmunkálása után észlelhető: vagyis a külső behatásra megváltozott anyag felülete (epidermisz, mesterséges). Ez a külső behatás éppúgy lehet elemi erők következménye (természeti erőké), mint mechanikus jellegű, és így pl. gépektől stb. származó.

Halmaz / halmozódás /

Az anyag negyedik, sokszor igen nehezen meghatározható megjelenési formája a szabályos, ritmikusan tagolt vagy szabálytalan halmaz. Többnyire könnyen megváltoztatható. Szerves összefüggéseket a halmazok esetében nehezen fedezhetünk fel; ha mint egészet vizsgáljuk, a halmaz nem összegezés, hanem összeadás. Gyakran mutat rokonságot a "faktúrával", így hát semmi nem szól ellene, hogy a halmazt egyszerűség kedvéért a faktúra fogalomvilágába soroljuk.¹⁵

A kerámiaművészetben ezek a fogalmak gyakran összecsúsznak. Egy mű felülete egyszerre mutathatja az anyag struktúráját, textúráját, és lehet egyben az alkotó folyamat során létrejött faktúra is. (2. kép) A látható felület lehet szerkezeti és másodlagosan létrejött. Ez utóbbi esetben is nagyon sokféle. Említettem már a különböző típusú égetések hatását a felületre, és a kézzel hagyott nyomokat, (körömnym, ujjbegy nyom, a korongolás gyűrűi, reliefszerű agyagszalag stb.), a szerszámokkal hagyott nyomokat (karcolás, vájás, vágás, pecsételés, áttörés) nem esett még szó viszont a színezésről.

A színezés

A színezés is lehet szerkezeti vagy felületi. Az előbbiekhöz sorolnám a különböző színű vagy színezett agyagok használatát (29. kép), a bekarcolt, bevésott, színes masszával kitöltött mintát, az egyszer égetett cserépbe fel szívódott fémsó oldatok által létrehozott színezést, a homoknegatívban formált mű felületén megjelenő textúra-faktúrát (30. kép), és az égetés felületalakító, színező szerepét, mely többségében nem csupán felületi változást okoz, de a cserép felszín alatti mélyebb rétegeit is érinti. A felületi színezés meghatározó változatai az *engobe-ok* (15. kép) és a *mázak* használata.

Az engobe-ok

Fémoxidokkal vagy úgynevezett színtestekkel megszínezett agyagok, melyeket a legváltozatosabb módon vihetünk fel a tárgyakra annak az úgynevezett bőrkemény, félszáraz, nyers állapotában. Festhetjük ecsettel, folytathatjuk kanállal, írókével, fújhatjuk szórópisztollyal, rétegezhetjük egymás-

ra egészen a reliefszerű megjelenésig az egyes rétegeket, rajzolhatunk, karcolhatunk bele stb. Az engobe jellegzetes, matt, esetleg zsírfényű fedőréteget képez. Ha nem kerül rá máz, földszerű, rusztikus hatást kelt, még akkor is, ha tapintásra esetleg sima felületű. Az így felvitt színek sora a tompa földszínektől az élénk, tiszta színekig vezet. Az égetéstől is függ, mennyire válnak eggyé ezek a színes agyagpépek az alaptesttel.

A mázak

Igen sokfélék lehetnek. A történeti részben már előfordult az ólom-, ón-, alkáli-, sómáz kifejezés. A mázak lehetnek áttetszők /transzparens máz / és fedők. Fényesek, zsírfényűek vagy apró kristályos szerkezetük miatt, matt felületűek. /Egy máz tehát nem feltétlenül ad fényes felületet. / Azonos benünk, hogy üvegszerű bevonatot képeznek a tárgyon. A színskálára ugyanaz érvényes, mint az engobe- oknál, de a zsírfényű és a fényes mázak színei mélyebbek, tűzesebbek az engobe matt felületű színeinél. Minél magasabb hőfokon égetünk, annál szűkebb lesz a színskála.

A máz felvitelének és használatának is számtalan variációja van. Márthatjuk a tárgyat, fújhatjuk, folyathatjuk rá a mázat, ecsetelhetjük, szivacsolhatjuk, rajzolhatunk, festhetünk vele, rétegezhetünk egymásra több mázat, fénoxidokkal festhetünk rá vagy alá. A felsorolt technikák mind más eredményhez, más kifejezés eléréséhez segítenek hozzá.

A mázazás nem könnyű feladat, a mázkészítés pedig komoly elméleti-kémiai felkészültséget igényel. A technikailag jó máz hőtágulási együtthatójának például, azonosnak kell lennie az alaptestével. Ekkor nem repedezik, nem pattogzik le a tárgyról a máz. A művészek azonban, sokszor épp az elérendő hatás miatt, szándékosan „elrontják” a mázat, mert épp a repedezett felületű, vagy gyönggyé összeugrott felületre van szükségük (31. kép). A máz elfedheti a formát vagy ellenkezőleg, felhívhatja rá a figyelmet. Befolyásolhatja a forma érvényesülését; módosíthatja annak hatását, bizonyos részeket kiemelhet, másokat háttérbe szoríthat. Képes vizuálisan feldarabolni az eredeti térhatást.

A magas tűzű égetés után, alacsonyabb hőfokon újra égetett ún. *mázfölötti festés* eredetileg a porcelán tárgyak festésének kedvelt eljárása.

Széles színskálája - az alacsony égetési hőmérséklet miatt - igen gazdag.
(33. kép)

Természetesen lehetséges a technikailag kész kerámia továbbalakítása ún. *hideg eljárásokkal* is. Ide tartozik például a laparannyal, lapezüsttel történő bevonat, mely más hatást ad, mint a „meleg” aranyozás. Használják a művészek "hideg" festékeket, matricát és élnek az anyagtársítás eszközével is.

A gyakorlatban a fent említett technikák és lehetőségek az esetek egy részében egy munkán belül egyszerre is használhatók. (18. kép) Számos egyéni technika is létezik, melyek nem feltétlenül sorolhatók be tisztán valamelyik klasszikus formálási módba. Egyéni technikával készülnek Schrammel Imre gyúrt samott figurái, Pagony Rita porplasztikái, Fekete László kerámia-porcelán montázsai, Lammel Ilona munkái, hogy csak néhányat említsek.

Minden alkalmazott technika csak eszköz a művész kezében, mint-hogy gondolatait csak az anyagon keresztül tudja közölni.

„Még az olyan spiritualista, mint Kandinszkij is volt annyira belátó, hogy az anyagba öntés folyamatának öntörvényűségét figyelembe vegye. Ezt írta 1914-ben: „Sokkal gyakrabban tudjuk, *mit akarunk, mintsem, hogy a szükséges Hogyanról tudnánk.* Ez a *Hogyan* csak és kizárólag akkor igazán jó, ha magától adódott, ha a szerencsésen hangolt kéz nem az értelemtől függ, hanem gyakran az értelem ellenében *magától* cselekszik helyesen.”¹⁶

A kerámiamunkák befogadásánál gyakran a látás és a tapintás együttes élménye szükséges, de legalábbis a tapintási tapasztalat emléke, ahhoz, hogy élménnyé váljon a befogadó számára egy mű. A művész benne él egy korban, ami sok szempontból meghatározó tényező művészetében. A kor általános problémái, művészetszemlélete, a művész egyéni tapasztalatai, tudása – melynek tárháza szintén részben a kor által meghatározott, - befolyásolják munkáját.

Mint minden művészeti ágban, a kerámia művészetben is léteznek divatok. Amikor egy-egy fontos, valós probléma valami miatt a figyelem középpontjába kerül és arra valamilyen megoldás születik, az, pozitív dolog. A megoldást a nagy felkészültségű, nagy tehetségű, nagy intuícióval megáldott művészek találják meg. Ők aztán követőkre találhatnak, akár akarják, akár nem, végül pedig az eredeti tartalmas megoldások üres formákká válnak a még gyengébb epigonok kezén, vagy „kimegy” alóluk az idő. Egy újabb korszak újabb problémákat vet fel, újabb megoldásokat hoz, és így tovább...

Jegyzetek:

1. Molnár Barnabásné: Kerámia és porcelánipari anyagismeret II.
Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1978. 110. p.
2. Molnár 1978. i.m. 149. p.
3. Werner Hofmann: A modern művészet alapjai, Corvina, Budapest
1974. 375. p.
4. Hofmann 1974. i. m. 385. p.
5. Hofmann 1974. i. m. 384. p.
6. Esztétikai Kislexikon / főszerkesztő: S. Nyíró József / Kossuth Könyv-
kiadó, Budapest 1972. 573-574. p.
7. Esztétikai Kislexikon 1972. i. m. 225. P.
8. Hofmann 1974. i.m. 377. p.
9. Esztétikai Kislexikon 1972. i. m. 225. p.
10. Esztétikai Kislexikon 1972. i. m. 226. p.
11. Hofmann 1974. i.m. 377. p.
12. Heinrich Wölfflin: Művészettörténeti alapfogalmak, Corvina, Budapest
1969. 77. p.
13. Wölfflin 1969. i.m. 76. p.
14. Wölfflin 1969. i.m. 77. p.
15. Moholy-Nagy László: Az anyagtól az építészetig, Corvina, Budapest
1968. 33. p.
16. Hofmann 1974. i.m. 376. p.



1. kép

Claudi Casanovas 1996.

kőcserép, Ø19 cm

Az anyag ~~plasztikus~~ kezelésének tipikus példája. A forma tektonikus, az egymáshoz préselt különböző rétegek száradáskor, égetéskor szétváltak. A mű megjelenése természetes, anyagszerű.



2. kép

Kaku Hayashi 1992

49 x 86 x 35 cm

Egyszerű eszközökkel, nagyvonalú gesztusokkal létrehozott alkotás. A nagy darab, súlyos agyagtömb zártságát oldja alul ívelődő formája, és a fém-szállal „mintázott” vágási felület, melynek finom reliefje szinte grafikus felületet rajzol.



3. kép

Füzesi Heierli Zsuzsanna, 1998

samottos agyag, engobe, 1200°C, 68 cm

A redukciós égetés során a tárgy felületének bizonyos részei erősebben, más részei kevésbé redukálódnak. Ez megváltoztathatja a tárgy plasztikájának érvényesülését.



4. kép

Haguiko, 1996

raku, 35 x 23 x 11 cm

A tárgyon a lág, vastag, repedezett, a redukciótól elszíneződött mázas, és a mázatlan, teljesen redukálódott felületek szép egysége látható.



5. kép

Geszler Mária: Madame Lafayette, 1993

porcelán, sómáz, 1300°C, 78 cm

A porcelán plasztika merevségét oldja a művész a formába préseléskor keletkezett sorjáék meghagyásával.



6. kép

Schrammel Imre: Lábnym, 1980

kőcserép, 1100°C, 50 x 51 cm

Egyszerű elementáris beavatkozás. Az agyag képlékenysége miatt pontosan őrzí a történeteket.



7. kép

Michael Kuipers: Lélek sikolya, 1991

kőedény, 1260°C

45 x 15 x 16 cm



8. kép

Michael Flynn: A harlekin álma, 1998

alacsony tűzű kerámia, 50 cm

Michael Flynn bravúrosan mintázott figuráit a mozgulatok teátrálitása, érzelmi túlfűtöttsége, a mintázás módja, a festés nagyvonalúsága és a nem mindennapi jelenetek, helyzetek ábrázolása teszi groteszkké.



9. kép

Kungl György: A vakond, 1994

mázás porcelán, 160 x 50 x 90 cm

A vakondtúrás tetején álló óriás méretű vakond, aki erőlködve tartja a felhőket, egyszerre szármalmas és nevetséges. A szituáció, a figura mérete, a mintázás realiztikussága fokozza a groteszk hatást.



10. kép

Fusz György: Deformáció II., 1979

samottos porcelán, 55 cm

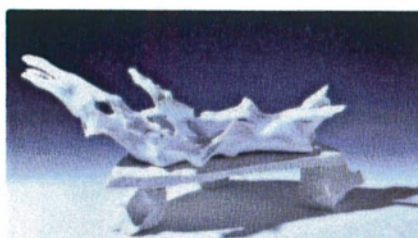
A testöntvényről vett gipsznegatívba préselt figura neutralitását módosítja a brutális deformáció, mely erőteljes gesztussal szándékosan, csak az agyagra jellemző módon roncsol.



11. kép

Kínai színész figurák

Han-dinasztia, i. e. 1. század



12. kép

Molnár Sándor: Elfevőben IV, 1999

porcelán, 1280°C, 29 x 17 x 15 cm

A hátán fekvő figura tragikus, végső vergődését látjuk. A mintázás érzékenysége, a megtépett, töredezett formákkal, heges, szilánkszerű végződésekkal, a szem helyén levő sötét üreggel, a nyitott szájából kilógó nyelvvel, a posztumens szabálytalan, tört formájával és felületével fejezi ki a fájdalomban megfeszülő test utolsó erejét. A porcelán steril fehérsége egyrészt ellentozza a mondanivalót - másrészt segíti a plaztika érzékenységét.



13. kép

Fekete László: Half Blood, Half Goddess, 1993

vegyes anyag, vegyes technika, 37,5 cm

A szép, fiatal nőt ábrázoló „talált” porcelánfigura olvadáspontig égetett agyagból kap óriási, torz, fekete, szörnyűséges maszkot. A lány drapéria vérfolyammá, a szép nő rémes gnómmá válik. A hatás a plasztika két eleme közti felfogás-, mintázás-, aránybeli eltérés és anyaghasználat miatt jön létre.



14. kép

Pagony Rita: Porplasztika, 1980

Az egyéni technikával létrejött plasztika hétköznapi értelemben nem szép. De miután a durva repedések olyan erővonalak mentén keletkeztek, melyek az anyag tulajdonságainak, és a rá ható erőknek kölcsönhatásából születtek, és így törvényszerűek – nem hétköznapi értelemben – szépek.

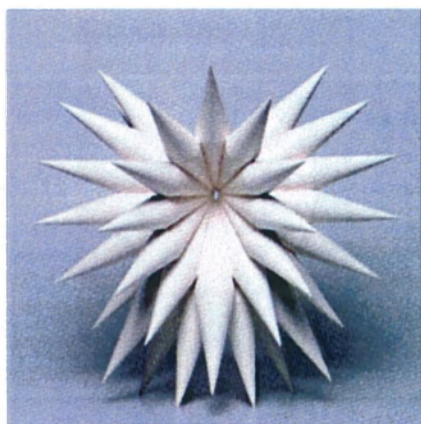


15. kép

Kari Christensen: Planéta, 1990

kőedény, raku, 35 x 40 cm

A művész az egyszerű formán egyszerű karcolással és foltszerű, szintestekkel színezett engobe festéssel, matt felületű, érzékeny plasztikát alkotott.



16. kép

Ingrid Smolle: Radiolaria, 1993

porcelán 45 x 50 cm

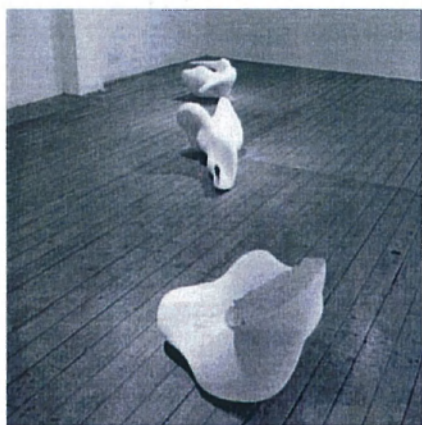
A szigorú, geometrikus, öntött porcelán elemekből összeépített plasztika végső megjelenésében is a high-tech szellemét idézi. Semmi deformáció, semmi érzelem.



17. kép
Alev Ebüzziya Siesbye: Edény 1985
kőcserép, 20 x 24 cm



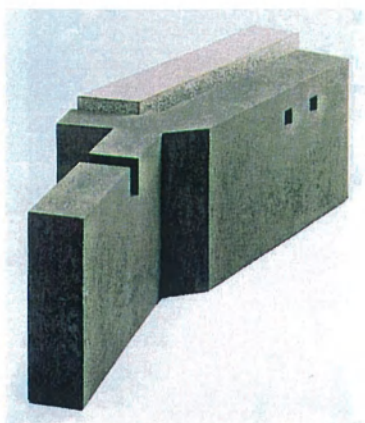
18. kép
Gertraud Möhwald: Női torzó, 1989
samottos agyag, porcelán, 64 cm



19. kép
Katherine West: Parosong, 1995
kőcserép, 100 x 30 x 51 cm



20. kép
Peteris Martinsons: Torony, 1992
festett porcelán, fatüzes égetés, 1260°C, 62 cm
Peteris Martinsons különböző faktúrájú lapokból
építi üreges plastikáit. A felhasznált lapok különbö-
ző mérete az építmény struktúráját, hangsúlyos,
festett széle pedig finom, grafikus „mintáját” adja.



21. kép
Enrique Mestre: O.T. 1998
kőcserep, 39 x 135 cm



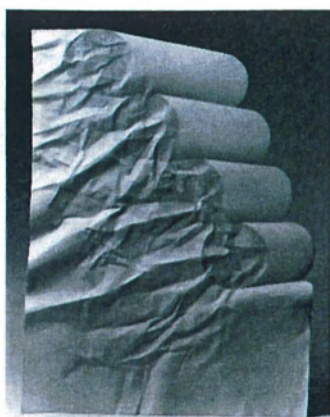
22. kép
Akaru-Sabi: Teáscsésze, 1991
kőcserep, 10 x 14 x 13 cm



23. kép
Schrammel Imre: Torzó I., 1993
kőcserep, 90 x 35 x 15 cm



24. kép
Marilyn Levine: „Stallone”, 1992
porcelán, 29 x 42 x 28 cm
A mimézis tökéletes. A mintázott táska megtévesztésig hasonlít egy valódira.

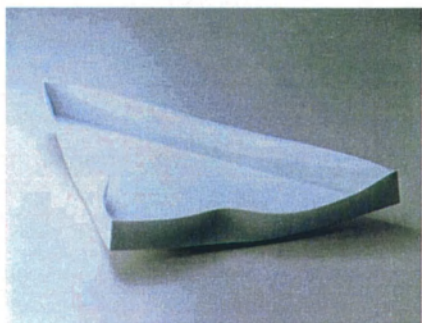


25. kép

Pavel Knappek: Hengerek, 1995

porcelán, 50 x 65 cm

A porcelán öntvény bármilyen finom felületet képes felvenni. Itt a gyűrt papír felületét adja vissza élethűen. Ez azonban csak egy részét képezi a műnek és így a mondanivalónak is.



26. kép

Nagae Shigekazu, 1992

16 x 93 x 52 cm

Nagy méretű, öntött, modulált plasztika. Finom, porcelánszerű megjelenés, melyet kiemel a forma rafinált egyszerűsége és az alkalmazott máz szépsége.



27. kép

Lammel Ilona: Oszloppá teszem, 1997

porcelán, 40 cm

Az öntött lapokból szabadon épített plasztika lírai megjelenését a porcelán anyaga, az anyag lágy kezelése, a finom grafikus bekarcolások, a fémsós áztatás, a redukció adta pasztell színek, a sómáz selyemfényű, visszafogott csillogása adja.



28. kép

Piet Stockmans: Installáció I., 1999

színes, öntött porcelán, 120 x 180 cm, (részlet)



29. kép

Dorothy Feibleman: Átmenet sárgából vörösbe, 1995
színezett kőedény, 1220°C, 18 cm

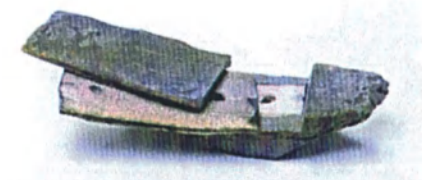
A türelmes munkával létrehozott, anyagában színezett apró elemeket sorolja egymás mellé a művész ebben a munkában.



30. kép

Anders B. Liljefors: Porcelán lemezek IV., 1970

A homok ez esetben nemcsak a mű külső rétegét adó, felületét meghatározó anyag, hanem a plasztika létrejöttében is meghatározó szerepet kap. A folyékony porcelán masszát ugyanis a homokba vájt negatívba öntik, ez pedig meghatározza a létrehozható formák tárházának körét.



31. kép

Claude Champy: Doboz, 1995

45 x 25 cm

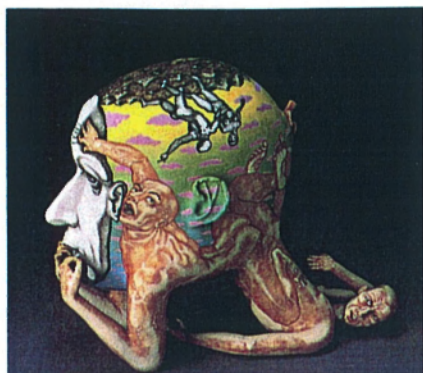
A szabadkézzel formált, szabálytalan formájú plasztika visszafogott színezésében finom, grafikus felületet ad a repedezett mázú felület.



32. kép

Nagy Márta: Aranyhegyen, 1998

kőcserép, porcelán, máz, lüszter, laparany,
29 x 13,5 x 8 cm



33. kép

Sergei Isupov: Antipode, 1998

porcelán, 28 x 32 x 17 cm

A művész szürrealisztikus plasztikáit ugyancsak szürrealisztikus, nagyon színes, máz fölötti festéssel díszíti. Ezek a rajzok hol a plasztika folytatásainak tűnnek, hol teljesen illuzórikus térben lebegnek, megtörve és eltüntetve a plasztika valódi terét.

III.

MŰVÉSZI ALKOTÓMUNKÁM TAPASZTALATAI

Bevezető

Első tapasztalataim az agyagról gyerekkoromra nyúlnak vissza. Vízparton töltött nyaraim során a maga természetességében találkoztam ezzel az anyaggal és magától értetődő magatartással használtam is. Figurákat gyúrtam belőle. Aztán más irányba terelődött az érdeklődésem és komolyan csak gimnazista éveim végén fordultam ismét e kifejezésmód felé. Ekkoriban érdeklődésem sokkal inkább elvi, intellektuális lábakon állt, mint a gyakorlatten.

Főiskolás éveim alatt fokozatosan tudatosult bennem, milyen sokféle anyagot jelent a kerámia, és ezzel párhuzamosan milyen gazdag tárházát a kifejezésnek.

Porcelán szakosként, az oktatás akkori szellemének megfelelően, és az ipar reménybeli fejlődése - 1970-es évek! - eredményeként elsősorban az ipari formatervezés, a sokszorosított edények tervezése érdekelt.

Úgy éreztem, szociális felelősségérzetemet, szakmai érzékenységet és intellektuális beállítottságomat ezen a területen kamatoztathatom leginkább. Majd '10 évig párhuzamosan futott munkásságomban a formatervezés és az egyedi kerámia készítése.

Szimbólumok használata

Egyedi kerámia munkáim az edényekből „nőttek” ki. Ahogy egyre nagyobb emocionális töltést hordoztak, egyre távolodtak a hétköznapi használhatóságtól. Az elszakadás fokozatos és folyamatos volt. Először csak a formálás és a díszítés kézműves jellege, majd a gyakorlati használatra kevésbé alkalmas anyagok (porózus egyiptomi fajansz, mázatlan vörös cserép) távolították őket szándékoltan a tömeggyártás tárgyaitól. Először ünnepi edényekké váltak, aztán további absztrakció eredményeképp szimbólumokat hordozó tárgyakká sűrűsödtek. / Az edény létfontosságú tárgyunk, de gazdag szimbólum is. Lehet áldozati üst vagy az anyaméh-jelentéshez kapcsolódva, az újjászületés jelképe. Tartalmazhatja az élet vizét, de urnaként is szolgálhat. A keresztény misztikában kehelyként Jézus földi életének két végpontját jelképezi. Andrej Rubljov "Szentháromság" című ikonján egyértelműen spirituális tartalommal bír az asztalra helyezett egyetlen talpas edény. /

Egyiptomi fajanszból készült talpas edényeim, különböző kerámiaanyagokból - rakuzott porcelán, vörös terrakotta, egyiptomi fajansz - összeállított kelyheim, majd oszlopaim (1. kép) jelentették e folyamat első, számomra jelentős lépcsőfokát. Egyértelműen szakítást jelentettek a használati kerámiával. Művészetem kerámiaplasztika felé fordulását és szimbólumokat használó, tömör kifejezésre törekvő alkotói szemlélet megjelenését mutatják. Ez a magatartás lényegileg a mai napig kíséri munkáimat.

Témáim elsősorban a lét alapvető kérdéseit járják körül: élet-halál, férfi-nő, termékenység, lélek. A szimbólumok, amiket használok, a Nap, a Hold, hajó, hal, madár, ház, láda, bölcső, oszlop ¹ mind- mind ezeket a témaköröket járják körül. Olyan alapvető szimbólumok ezek, melyek eltérő kultúrkörökben is azonos vagy hasonló jelentéssel bírnak.

Az emblematikus gondolkodás nem tűri az epikus, elbeszélő modort. Tőmondatokban beszél. Ezek pedig archaikus formákat hívnak elő, melyek itt letisztultságuk miatt történelmi korok előképeit idézik emlékezetünkbe. Ez egyrészt segíti a befogadást, másrészt fennállhat az a veszély, hogy a gon-

dolat épp emiatt nem bomlik ki teljes gazdagságában mindenki számára. Munkáim nem a múlt idézetei, csak a tömörítés miatt emlékeztetnek korábbi korok megoldásaira.

„Nagy Márta módszerének titka talán abban van, ahogy elsajátít. Az egyiptomi sírmellékletekre emlékeztető kvázi-használati tárgyakat jellemző szakralizáló mozzanat ugyanolyan autentikusnak tűnik, mintha több ezer éves rítus állna mögötte. A tárgy nem másolat, nem makett, nem historikus dokumentum, a gesztus nem „revival”, de történeti tudat és képzetek nélkül a mű a befogadó számára aligha kelne életre. Szépségének elengedhetetlen összetevője, hogy emlékeztet valamire. Ez jelen esetben nem valamely elvont esztétikai normát jelent, hanem a művészettörténet és tárgytörténet többé-kevésbé jól konkretizálható fejezeteit az európai kultúra bölcsőjének számító mediterráneum múltjából. Égeikus, anatóliai, Nílus-menti vagy a mezopotámiai magaskultúrák és térségünk közelmúltbeli paraszti kultúrájának tárgyi emlékei olykor megdöbbentő érintkezési pontokat mutatnak. A tudat, a kultusz kontinuitását feltételezni képtelenség. A típus, a forma, az ornemens viszont fennmaradt vagy a távoli párhuzamtól érintetlenül is reprodukálódott. Nagy Márta pontosan érti ezt, jöllehet ő nem spontán örököse e formáknak, s nem is kizárólag hozzájuk vonzódik. Az inspiráló forma egy kultusz dokumentuma, s nyomában létrejövő új tárgy sem veszítheti el ezt a komplexitást. A kultusz persze nem rekonstruálható, a tárgyban /leletben / testet öltő eredeti szellemi tartalom nem éleszthető újjá. Az a tudományos megismerés feladata. A művész mégis egy kultusz /lásd fentebb /, egy kvázi-szagrális funkció által kíván lelket lehelni a tárgyba. Elképesztő, de sikerül neki. Kivétel nélkül, minden esetben.”²

Vallom, hogy fontos a múlt ismerete, és a folytonosság tudata. Csak egyik lépcsőfokról juthatunk el a másikra. Előre azonban természetesen nem az ismétlés, a másolás, hanem a megszerzett tudás továbbvitele visz. Ezért ezekben a munkáimban soha nem a régi minta maga a lényeg, hanem bizonyos gondolatok elementáris állandósága nyer újra formát.

„Nagy Márta kerámiaszobrász a históriával szándékolt és tartós érintkezésben formálta tárgyait. Gondolatok forrása és a cselekvés inspirációja ez a művészi aktivitással kísértett határvidék már régóta és sokak számára. A

múltban rejtőző titokzatosság sok egyezést mutat a bátor előrenézés észleleteivel, s a művész abban a sajátságos tömegközéppontban /melyből szakadatlan mozgásban, de egyszerre előre, körbe és hátra kell figyelnie / igen komoly kockázatokkal teheti csak szabaddá magát, miközben a „szintetikus látás” eredményeinek mutatós esélyeivel is rendelkezik. Ami persze nemcsak a „déljavu” biztonságát jelenti alkotónak és nézőnek, hanem a már látott hatalmából való szabadulást is, a személyes szándék és program valóra váltásáért folytatott bizonytalan kimenetelű határátlépéseket. A múlttal történő együttműködést mindazonáltal meg nem kerülhető kötelességgént értékeljük ma. A művész természetes lételemének tekintheti azt a gyakorlatot, melynek során inspirációt különböző forrásokból szerez. Sokféleségüket, értelmüket ellenőrzi és megforgatja magát e tömény és ellentmondásos masszában. Nagy Márta birtokolja az elvont és utánzásban teljes értékű formaadás készségeit...”³

Ritkán szerepelnek munkáimban figurális ábrázolások. Kivétel egy sor idolisztikus figura 1994-ből (2., 3., 4., 5. kép). A kifejezéshez az absztrakció egy olyan változatát választottam, ahol az ember közvetve van jelen. A csigás végű, vertikális botok (6. kép), a fák, virágok, gyümölcsök antropomorfizálódtak. "A Campo de Fiori buja, édent idéző csodái mind egyéni karakterrel bíró élőlények....E gyümölcsök élnek, életet adtak, vagy adni fognak. Olyanok, mint Hamvas Béla fái. Bennük az élet." ⁴ (7. kép). A zord tájban a ház az embert jelenti. (8. kép)

Anyaghasználat, anyagtársítás, technikák

Az emblemikus témák, a szimbolikus tartalom sűrű, tektonikus, zárt formákba kíváncsoznak. Alkotásaim a formáira a nyugodt, architektonikus építkezés a jellemző. (9., 10. kép) Adódik ez a témákból és az anyagból, amely szintén archaikus.

Műveimet a legkülönbözőbb kerámiaanyagokból készítem. Használok vörös fazekas agyagot, egyiptomi fajanszot, kőcserepet, porcelánt. Sokszor egy munkán belül is többféle anyagot társítok. Egy időben, dacolva az iránnyal, ami a magas hőfokon égetett anyagok használatára serkentett, szándékosan készítettem vörös fazekas agyagból munkáim nagy részét. (1990-1991) Magyarország ugyanis ebben az agyagféleségben nagyon gazdag. A fazekas agyagok természetes formában, mindenfelé előfordulnak az országban. Szemben a kőcseréppel, amit nálunk mesterségesen, nagyrészt külföldi alapanyagokból állítanak össze. A kilencvenes évek legelején alkotott, hal vagy madár formájú, lapból kézzel alakított vagy rácsos szerkezetű munkáimban választ kerestem arra a kérdésre, hogyan lehet az alacsony tűző agyagok használatán alapuló magyar kerámiaművészet folytonosságát megőrizni?

Egy kerámia szellemi minőségét nem a használt agyagféleség határozza meg. Mindazonáltal karakterével erősen befolyásolja a létrehozható végeredményt.

Terrakottából készült plasztikáim mázatlanok, felületüket fénoxidos festéssel, és az ún. fűrészporos égetés redukáló atmoszférájával alakítottam. (12. kép)

A *magas tűző anyagok* azonban számomra olyan fontos, a terrakottától eltérő lehetőségeket rejtenek, hogy visszatértem használatukhoz. Közülük elsősorban a samottal kevert változatokat alkalmazom.

A *porcelán* sokunk véleménye szerint a kerámiaanyagok királynője. Fantasztikus anyag, csínján kell vele bánni, és főként másképp, mint az előbb említettekkel. Örök szakmai kihívás. Tiszta és nemes. Lágyságával, hófehérségével, kristályos szerkezetével szinte bármilyen szituációban tud tartózkodó és elegáns, de kihívó és olcsó is lenni. (13. kép)

Az *anyagtársítás*, amivel dolgozom: lehet a különböző kerámia anyagok -, vagy kerámia-fa, kerámia-bronz együttes megjelenése. A *fa* szinte mindig alárendelt szerepet játszott /posztamens /, ám a *bronz*nak karakteres megjelenést adtam. Először a Holdsarlók, Napmadarak kerültek hosszú bronz tűkre. (14., 15. kép). Ezzel a lebegés érzetét kívántam fokozni. A lebegést, a szó szoros és átvitt értelmében is. A bronz tű a mű része lett, kerámia anyaggal ezt a hatást így nem lehetett volna elérni. A szálaz, vékony formák fémanyagba kíváncsoznak. A kerámia erre alkalmatlan.

Fémeket más esetekben is használtam. Az 1992-1993-ban készített, tömör vagy perforált oldalú ládáim némelyikére viaszvesztéses technikával készült, patinázott bronzmadarakat helyeztem. (16. kép) 1992-ben készült 110-120 cm hosszú halaim, hajóim több részesek, melyeket hangsúlyosan alkalmazott *lágvas* dróttal illesztettem össze. Ebből az anyagból fontam az üveggyöngyös hálót „A halász álma” című munkámra is (17. kép) és a "Jeanne d' Arc" szobromon is ezt alkalmaztam. (3. kép)

Legújabb terveimben az anyagtársítás újabb változatát tervezem, ahol a kerámiát és a porcelánt *textíllel* egészítem ki.

Az üreges formák tömbből kézzel nyújtott, dróttal vágott vagy hengereelt agyaglapokból épülnek, máskor faluk hurkákból rétegződik egymásra. A szabadkézzel sodort hurkákból való építkezés az egyik létező legősibb kerámia technika. Mint ilyen, egyszerű és banális. Banalitásában pedig nagyon karakteres, Ritkán hagyom önmagában érvényesülni, egyrészt a közhelyeket kerülendő, másrészt a formát erőteljesen osztó felületi megjelenése miatt. A hurkából épített üreges testeknél nem fedem el teljesen az építés módját, de azt szeretném, hogy elsősorban a forma karakteréből lehessen visszaolvasni az alkalmazott technikát, másrészt a finom felületi egyenetlenségek mutassák azt meg. (18. kép)

Az anyaghurkákat nemcsak szorosan és vízszintesen lehet egymásra rétegezni, de különböző rácsszerkezeteket is lehet képezni velük. Az így elkészített rácisos lapokból aztán hajlítással vagy több lap összedolgozásával a legkülönbözőbb organikus - vagy geometrikus formát lehet építeni. A rácson belüli tömör részek és rések aránya és mérete, formája a tárgyon, a rácisos

és nem rácsos felületek együttese befolyásolja a mű alapvető karakterét. (19., 20. kép)

Perforált felületet el lehet érni az anyag átszúrásával, átszakításával, áthasításával, szerszámmal való kivágásával is. Ez utóbbi kevésbé drasztikus módszer, mint az előbbiek, de azok természetesebb módon mutatják a beavatkozás során fellépő erőknél az anyagra gyakorolt hatását. A kitüremkedések, a sorják megmutatják az anyag jellegét és finomabb vagy határozottabb plasztikát adnak a felületnek.

Az agyag sűrű, nehéz, tömör, átlátszatlan anyag. Tömör falat alkot üreges formák építésénél, elkülöníti a mű belső terét a külsőtől. Ennek a falnak a perforálásával a két tér átjárhatóvá tehető, ha fontos a mű mondani-
valója szempontjából. (16. kép)

A porcelánt, összetételéből következő tulajdonságai miatt, nehezebb szabadkézzel mintázni, mint az eddig említett többi anyagot. Mégis érdemes, mert egyedülálló hatást érhetünk el vele. A finomabb anyag és a fehér felület érzékenyebben adja vissza a történéseket.

1998-ban készült plasztikai sorozatomban a porcelánból /és kőcserépből is/ dróttal tömböket vágtam, majd szándékosan egyenetlen falvastagságúra üregeltem ki őket. A falvastagság különbség miatt az anyag az égés során itt-ott megrepedt. A dróttal vágott, és repedt felületek együttesen sziklaszerű megjelenést adtak a tömböknek. Ugyancsak dróttal vágott felületek, de léptékükben és kidolgozottságukban lényegesen finomabbak a kis házak, melyek a „sziklákra” helyezve a táj-ház, természet-ember kapcsolat különböző szituációit adják vissza. (21. kép)

Az öntési technikát autonóm kerámia plasztikák készítésekor gyakorlatilag nem használom, vagy ha igen, akkor az öntött részt a technika felismerhetetlenségéig meggyötröm. Ez a módszer tehát munkáimban nem jelenik meg, mint jelentéshordozó technika.

Felületalakítás, színezés, festés

Egy korábbi fejezetben már szó volt a felületalakításról, ezen belül a kerámia felületek festéséről, dekorálásáról, mások művei kapcsán.

Munkáim szinte kivétel nélkül festettek. Bármilyen anyagból; terrakottából, kőcserépből vagy porcelánból készültek is. A mű szerves részeként tervezem a felületalakítást, színezést, csak ezzel együtt kész a munka, a színezés a kifejezés fontos része.

„Az ornemens, mint tudjuk, arra /is / szolgál, hogy a tárgyat hétköznapi létéből ki-, gyakorlati funkciójától elemelje. Nagy Márta is így használja, ezért díszítményeit szemügyre kell vennünk közelebbről is. Elvontak és naturálisak, geometrikusak és organikusak, a természetesség mindkét végletét befogó: a természetben is fellelhető mértani alapformák, struktúrák megidézésétől a természeti formák /növények / dekoratív átírásán át a természetes képzalkotás alkalmazásáig terjed a skála. Még teoretikusan sem választható le azonban az ornemens a tárgyról, a „dekor” a „fazon”-ról. Festés és mintázás úgy működik itt együtt, mintha egyszerre születnének a színek és formák, akkor is, ha tudjuk, hogy a kerámiaművesség szigorú technológiai feltételei között ez képtelenség. Ha egy-egy „epikusabb” jellegű tárgy még oly absztrakt felületeit vizsgáljuk, rajta autonóm festői értékeket fedezhetünk fel alkalmazott szerepben. A jelenség persze nem új, csak újabban szokatlan. Egy attikai leküthosz, egy umbriai cassone, egy erdélyi virágozó asztalos festett deszkái esetében ezt nem találjuk meglepőnek... Van azonban valami lényeges különbség. Nagy Márta egy személyben a fazekas és a vázafestő, ládát készítő iparos és az azt dekoráló piktor. Nem mindig volt ez így: a görögöknél – kivételes esetben – külön szignált a többnyire műhelytulajdonos mester és az általa alkalmazott művész. Természetesen a két minőség összeolvadására, „perszonáluniójára” is lehetne számos történeti, néprajzi példát hozni. Nagy Márta helyzetét az teszi különlegessé, hogy nála nem jelenthetjük ki általános érvénnyel, hogy a tárgy van a festésért, vagy a festés a tárgyért.”⁵

Kétségtelen, szenvedélyesen festem tárgyaimat. Fontos számomra az a gazdag felület, ami így részévé válik az alkotásnak. Természetesen más-

képp festem terrakotta és kőcserép, megint másképp porcelán munkáimat. A terrakotta és kőcserép tárgyakat fémoxidokkal, színtestekkel színezett engobe- bal, időnként kevés mázzal festem. Ezeket több rétegben hordom fel a felületre. Rétegenként vagy a festés végén a felületet koptatom, karcolással rajzolok bele. Elő- előttük az alapanyag, és egyik réteg a másik alól. Az összehatás matt, - szándékaim szerint líraian - meggyötört felület. Színes mázat csak kis foltokban, inkább csak egyes színek mélyítésére használok.

Esetenként sómázás tárgyakat készítek, de ezeknél is csak a kemen- ce atmoszférájából lecsapódó só jelenik meg apró gyöngyökben, vékony ré- tegben a felületen narancshéjszerű, selyemfényű bevonatként.

Az átlátszatlan, színezett agyagrétegek a koptatással vizuálisan meg- lágyulnak, égetéskor az alsóbb rétegek időnként átütnek a felsőbb rétege- ken. Úgy, ahogy az idő érleli a dolgokat. (10. kép)

Az idő nagyon lényeges tényező művészetemben. Nem arról az időről beszélek, ami egy gondolat és a kész tárgy megszületése között feszül, bár ez is nagyon lényeges. Arra az időre gondolok, amely a tárgyban összesűrű- södve szeretném, ha létezne. Munkáim visszautalnak korábbi korok kultúrái- ra, és a lét alapvető kérdéseit járják körül – ma. A látszólag egyszerű kérdé- sekre nem is olyan egyszerű a válasz, mert csak a kérdés ugyanaz, a válasz minden korban más és más. Így kapcsolódik össze múlt és jelen.

Az arany használata fontos számomra. Fontos, mint szín, mint anyag, mint minőség és jelentéshordozó eszköz. Ahogy az említett színes felületek az idő múlását, egymásra rétegződését hivatottak jelezni, úgy az arany használata az időtlenséget, az idő állandóságát jelenti. Azaz az idő tömöríté- sét. Egy lényegű tehát a gyötört felület jelentésével, mert mindkettő az idő megkerülhetetlenségéről szól. Az arany az, ami ezeket a tárgyakat átemeli a köznapiból a transzcendentális létbe. (22., 23., 24. kép)

„A festésről szólva nem halogathatjuk tovább az arany felemlítését, amit annyiszor és annyian használtak a mű transzcendens szférába emelé- sére. Hol egy világnézetet tükröző korstílus immanens elemeként, hol egy stílusnosztalgia, egy valós vagy hamis reprezentáció eszközeként... Nagy

Márta kivételes érzékeléssel kerül el az arany alkalmazásának közkeletű veszélyeit. Az arannyal inkább úgy bánik, mint egy könyvkötő, s nem úgy, mint egy ikonfestő. Ez az anyag nála csak annyira misztikus, mint amikor egy orosz templom hagymakupoláján foglal helyet. „Helyettesíti” a bádогоzást, a horganyzást, egy a használható színek közül. Része az ornamentikának, de nem üres cifraság, hanem színek kompozíciós elem. Az, hogy megfeleljen az egyiptomi kék vagy a purpur szomszédságának, épp olyan fontos, mint az, hogy betöltse kiemelő, a tárgyat átlényegítő funkcióját.

A Nagy Márta - féle ornamentális gondolkodásnak van egy lényeges, de nem a felszínhez, az epidermiszhez, azaz a felvitt mázhoz, oxidhoz, engobe- hoz kötődő sajátossága. Ez a munkák egyszerre architektonikus és organikus jellegével függ össze.”⁶

A porcelántárgyak festése abban az esetben is más magatartást és eljárásokat követel, amikor a mondanivaló hasonló, mint a fent leírt munkáknál. Részben adódik ez csupán az eltérő technológiából. A porcelán finom felülete, a belőle készült munkáim léptéke és mintázása intímabb kapcsolatot feltételez a tárgy és a befogadó között.

„Még a legújabb, akármilyen elvont formálás és technológia eredménye sem függetlenedhet az intimitás légkörétől, ha annak eredménye „kis tárgy”. A babának és bábunak kézbe vehetőnek kell lennie. A papnő-istennő karja nem baj, ha játékosan mozgatható. Ebben és ilyen léptékben kell zajlania az idézésnek, a játéknak és a rituálénak. Ebben működhet Nagy Márta kerámiaedényeinek, dobozainak és szobrainak többsége is. Csak ebben a léptékben látszanak e kézműves tárgyak őrizni a közvetlenségnek és ellenőrzöttségnek a hangulatát, amit leginkább a finoman modellált részletek, a gondosság nyomai fejeznek ki, s amiből semmit nem kérünk számon az építészeti léptékű és ornamentális megoldások esetén. A tapintással és közel nézéssel ellenőrizhető forma nem lehet hevenyészett és érdektelen.”⁷

Ennek megfelelően a felületalakítás részletezőbb, a színskála szélesebb, finomabb. Az engobe- ok - bár koptatott felületű, de mélyebb tónusú és szűkebb színskálájú - helyett itt tisztább, sérületlenebb felületek hordoz-

nak pasztell, tört színeket. Rózsaszín árnyalatokat, fáradt zöldeket, szürkét, kékeket. (25. kép) Az aranyat itt is használom, sőt egymás mellé kerülnek ráégetett arany és égetés után alkalmazott aranyfüst részletek. Így az aranynak, mint színnek, még több árnyalatával, gazdagabb, finomabb felületet érhettem el.

A porcelán szobrokon gyakrabban - bár mindig csak a felület egy részén - használom az áttetsző, üvegszerű transzparens mázat. A mázas és mázatlan felületen ugyanis ugyanaz a festék más és más színárnyalatot kap és ezt kihasználva, sokszor már magát a mázat is ornamensként festem fel. Így tulajdonképpen egy újabb eszköze - rétege - lesz a felületalakításnak.

Munkáim megjelenésében fontos szerepet játszik a dekorativitás. Valószínűleg ez abból is adódik, hogy a felületeket - bárhol görbüljenek, forduljanak is - síkként kezelem a festésnél. A síkra „ráfeszülő” háló azonban idomul a formához. Ahol az görbül, mélyül, fordul, ott az ecset, a karcoló tű megbicsaklik, eltérül, a húzott ecsetvonás elvékonyodik, melynek nyoma így, finoman, mégiscsak jelzi a teret.

Legújabb munkáimról

Az utóbbi években alkotott munkáim között gyakran fordulnak elő növényi formák – gyümölcsök, virágok, fák, - melyek magukban állva, csoportba rendezve, vagy épp architektonikus építmények függőkertjeként jelennek meg. (26. kép)

„Nagy Márta kis építményein egy forma egyszerre lehet ornemens és lehet struktív elem. A kettő azonos, egylényegű. Erre nehéz építészeti vonatkozású analógiát találni. A növényi környezetbe tervezett kerti, olykor nem is időtálló építményektől, az ereklyetartó épület-edényektől egyaránt különböznek a munkák, hisz lényegük abban áll, hogy organikus formákat hordozó kerámiák, amelyekben működik az architektonikus eszme.

Ezzel elérkeztünk a metamorfózisoknak ahhoz a különös válfajához, ami ... enigmatikussá teszi Nagy Márta tárgyait. Egyikük sem csak az, aminek elsőre látszik. Mintha egy késő reneszánsz emblémás könyv készletéből öltöttek volna testet a formák. Nem baj, hogy már nem tudjuk igazi jelentésüket (az emblematák szerzői sem mindig tudták), hisz a forma félreérthető, az autonóm esztétikai minőség azonban félreismerhetetlen. Egymásba átmenő, köztes állapotok, kvázi-funkciók: szarkofág, láda, ház, kocsi, hajó. Edény, hombár, bútor, épületek. Oszlop, sztélé, torony. Az épület, mint látjuk, mind-egyik – egymással össze is kombinálható – generatív sorozatban ott van. Az asszociációs láncolat maximális kiterjedését a művelődéstörténeti horizont szabja meg.

Nagy Márta mostanában készített hosszú szárú porcelánvirágai a '90-es évek elejétől ismerős vertikális orsóformák örökösei, és épp most készülnek átváltani újra szabályosabb szerkezetű jogar-létükbe. Ugyan-az a forma-akarák ölt más és másfajta álcában testet. A növényi forma érzéki szépsége és jel mivoltával összefüggő szimbolikus terhe váltakozó intenzitással jut érvényre.”⁸

Az a kettős vágy, amely a forma érzéki megjelenítésére és a szimbólum működtetésére irányul; változatlan. Egyre világosabban fogalmazódott meg bennem az eddigieket mintegy összegző téma: a kert.

A *kert*, egyrészt, mint mesterséges, épített emberi közeg, melynek elemei érzéki, organikus természeti formák, másrészt a kert, mint szimbólum. A kert, mint profán tér, és a kert, mint allegóriaként funkcionáló tér, mint szakrális hely.

Korábbi munkáimra visszatekintve, ez az eszme rendezte egy térbe az 1994. évi kiállításon a „Hal és gyümölcs” című munkámat, különös „kertet” alkotva. (27. kép) Ugyanez a gondolat testesül meg „Tulipános oltár” című munkámban is. (28. kép)

A „bérekesztetett kert”, a hortus conclusus, az a világból elkülönített, fákkal körülvett tér, amely modellálja a világmindenséget.

„A hortus conclusus az a szimbólum együttes, amely a krisztianizált természeti és kerti jelképek tömegét fogja és rendezi össze. A jelkép együttest a babiloni fogság után keletkezett ótestamentumi kánoni irat adja, amely egy ifjú pár szerelmi egymásra találását meséli el.”⁹

Mind a keresztény, mind az iszlám kert alapjául a bibliai Énekek Éneke szolgál. Az iszlám kert az iszlám kozmológiának megfelelően négyzet alakú, a keresztény kert pedig kör alakú. Az iszlám kertet négy egyenlő részre osztja a négy paradicsomi folyót szimbolizáló vízrendszer, mely a négyzet középpontjából induló forrásból ered. A kertben mindennek jelentése van. A víznek, a növényeknek, az állatoknak, a kerti építményeknek. Meditációs hely.

„A keresztény hortus conclusus és a belőle levezetett kertábrázolások, miként a megvalósított kertek is kör alakúak: a korakereszténység idősíkokat nélkülöző; az antikvitás tér- és időelképzelésére alapozott nézeteinek ez felel meg. A világ gömb alakú, az idő önmagába tér vissza.”¹⁰

„A kert tudás forrása, a hatalom és az erő összpontosulása. Közepén valódi forrás fakad, zárt kútból – amely Mária feltöretlen tisztaságának és jegyességének szimbóluma. E forrásból csörgedező víz négy ágra bomlik, a világ négy égtája felé fut, hogy egyben el is határolja egymástól a földrészeket.

A forrás forráskőbe foglalt, fölfelé magasodik a szent hegy szimbóluma, a közepén álló tudás fájaé is: azaz itt van a világ tengelye, ahol az anyagi és a szellemi, a földi és az égi is egymáshoz kapcsolódik. ... Tökéletes a rend, a harmónia – mert a hortus conclusus az időkívüliség tere.”¹¹

A kert a szabad természettel szemben értékkoncentrációt jelent. A kert témája számomra két lényeges kérdést vet fel, s jelenleg ezek megoldását keresem. Egyik kérdés az értékek sűrítése, a másik, az ezzel összefüggő időtlenség. Eddigi munkáimban már foglalkoztam e témával, egyre szorosabb köröket írva a gondolat magja körül, ám most letisztult, új, határozott irányt kapott a keresés.

A téma rendkívül izgalmas, zárt, feszes, de végtelen lehetőségeket rejt magában. A téma feszessége nem jelent egyszersmind korlátot, merevséget is. Hiszen a szakrális kertek elemei is természeti elemek: Fák, virágok, állatok, a víz. Valamint ezek egyik funkciója - az iszlám kerteknél különösen - a meditáción és a gondosan válogatott és ápolt növényzet isteni szépségében való gyönyörködésen keresztül az örömszerzés is. Még a legszigorúbb kánonok szerint alkotott középkori kolostorkerteknek is volt kimondatlanul – bár allegóriákba bujtatva is – ilyen funkciója. A kert természeti elemeinek természetes szépségén keresztül átsugárzik a pogány életöröm is.

Kertjeim tehát négyzet és kör alakúak lesznek. Méretük nem haladja meg a 40x40 cm-t. A lépték is, a mintázás is, a színezés is „közelnézést”, intimitást feltételez. Anyaguk elsősorban a porcelán, mely érzékenységeivel és fenségességével segít a mondanivaló artikulálásában. Érzékenysége egyszersmind alkalmassá teszi a fent említett életöröm - erotika - megjelenítésére is. A játékosság, a mintázás frissessége ezt hivatott szolgálni. A „kertek” kevés, hangsúlyos elemből állnak, színezésükhöz kevés színt használnak.

Az arany használata itt is jellemző, épp a téma, a tömörítés, az időtlenség és a transzcendentális tartalom miatt. Eddig is több változatát használtam az aranynak. Alkalmaztam a kemencében, 820 °C hőmérsékleten ráégetett félfényes polír - és fényes dekoraranyat, melyek a mázas és mázatlan porcelánfelületen eltérő jellegűek, különböző felületűek és - színűek

lesznek és a laparanyat, amit speciális ragasztóval, égetés nélkül viszek fel a felületre. Finoman eltérő felszíneik és színeik miatt szívesen alkalmazom őket egy munkán belül együtt is.

Sokat vívódtam eleinte az arany használatán, dolgozatomban is említettem már alkalmazásával kapcsolatos elképzeléseimet. Bár egyértelmű készletet éreztem a laparany használatára, „porcelános” múltam, a tűzben létrejött felületek szeretete, tisztelete és a kerámiaművészet "íratlan etikája" miatt, sokáig gátlásaim voltak egy „hideg” eljárás alkalmazásával kapcsolatban. Bár a laparanyat általában durva, samottos tárgyakon használom, és így azok egyenetlen felülete befedve is látható marad / például a dróttal vágott faktúra áttűnik a laparany rétegen /, máskor pedig koptatással, szándékosan repedezett felület létrehozásával láttatom az alaptest anyagát; mégis olyan érzésem volt, hogy a kerámiát ilyenkor öltöztetem. Ma már ezt meggyőződéssel vállalom, s tudom, hogy ez a „felöltöztetett” kerámia a „ruhájával” együtt teljes.

Továbbgondolva a dolgot, merész elhatározásra jutottam. Ha már ruha, hát legyen ruha! A textil-kerámia társításával ez a szándék egyértelműen, világosan jelenjen meg a munkán, és a kifejezésben.

A textil régóta szívemhez közel álló anyag. Annak idején szinte ugyanolyan vonzódást éreztem a textilhez, mint a kerámiához. Cseppet sem bántam meg, hogy keramikus lettem, de a textil szeretete megmaradt. Úgy érzem, most jött el a pillanat, amikor e két anyag, egy egységet alkotva megjelenhet munkáimban. Csupán csak annyi történik, hogy az eddig arany vagy ezüst felületek egy új anyagféleség megjelenésével még árnyaltabban, még líraiabban, még pompázatosabban fejezik ki az eddigi gondolatokat. Az arany-, ezüstszállal, hernyóselyemmel hímzett, gyönggyel kivarrt részletek finom, puha felületeikkel pontosan illeszkednek a porcelán anyagához. A törékeny tárgyat nem „csomagolom” a textilbe, hanem azt a mű egyenrangú, fontos elemeként kezelem. Élvezem a két különböző karakterű anyag társítását.

Szándékaim szerint ezekben a munkákban a rend és a rendetlenség – azaz az organikus váratlanság, kiszámíthatatlanság – valamiféle emberi egyensúlya jön létre, ami hétköznapi és filozofikus síkon is értelmezhető.

Jegyzetek:

1.

Hoppál M.- Jankovics M.- Nagy A.- Szemadám Gy.: 1990. *Jelképtár* Bp. alapján:

bölcső :

- anyaméh jelkép
- hajó formája miatt, átmenet két létforma; lét-nemlét között
- Jézus bölcsője (navicula, hajócska), misztikus elmélkedés tárgya kolostorokban

hajó, bárka, csónak, ladik

- születés, halál, újjászületés
- mitikus utazások
- Noé bárkája
- felülnézeti formája miatt, az álomszimbolikában vulva, a női nemi szervre utalhat

hal

- életjelkép
- a víz, a szimbolikus vizek jelképe
- az újjászületésre váró élet, az örök megújulás szimbóluma
- termékenység szimbólum, formája miatt lehet női vagy férfi szimbólum
- a görög Aphrodité szerelem és tenger istennő egyben.
- a korai kereszténységben az újjászületés jelképe, az ősegyház titkos jele
- Jézus teste
- az Isten megtestesülése
- hal, hátán hajóval, Krisztus és az Egyház jelképe

madár

- lélekszimbólum
- az égi üzenetek hordozója

láda

- a nő jelképe
- a titok rejtekhelye, frigyláda

ház

- a világ képmása, melynek közepén áll az archaikus világképben
- a nő jelképe

oszlop

- világtengely
- életfa
- a világmindenség megtartója
- fallikus jelkép

2. Várkonyi György: „Bérekesztetett kert” Magyar Iparművészet, 1998/4.
20-21. p.
3. Aknai Tamás: Ismeretlen gyümölcsök, Echo, 1999/3.
4. Sárkány József: „Dryopteris filix mas” Janus Pannonius Múzeum Művészeti Kiadványa 73. 1994. Pécs
5. Várkonyi György, i.m. 1998/4. 21. p.
6. Várkonyi György, i.m. 1998/4. 22. p.
7. Aknai Tamás: i.m. 1999/3.
8. Várkonyi György, i.m. 1998/4.
9. Géczy János: Régi magyar kertek, Vár ucca tizenhét, Veszprém VII./3.
1999 /3, 12. p.
10. Géczy: i.m. 1999/3. 16. p.
11. Géczy: i.m. 1999/3. 13. p.



1. kép
A Nílus különös oszlopai, 1989
porcelán, kőedény, egyiptomi fajansz, vegyes technika
25-89 cm



2. kép
Aranycsigás, 1994
kőcserep, 1250°C, laparany
48 cm



3. kép
Jeanne d' Arc 1994
kőcserep, 1250°C oxidok, máz, laparany, drót
74 cm



4. kép
Kettős portré, 1994
kőcserep, 1250°C, oxidok, máz, egyiptomi fajansz
53,5 x 31 x 7 cm



5. kép
Barokk, 1994
kőcsérép, laparany
78 cm



6. kép
Pár, 1991
kőcsérép, 1250°C, bronz, engobe
100 cm, 82 cm



7. kép
Gyümölcsök, 1994
kőcsérép, porcelán, oxidok, laparany
3-7 cm



8. kép
Lépésről-lépésre, 1998
porcelán, laparany, oxidált lapezüst, lüszter, máz
13 x 21 x 22 cm



9. kép
Egyedül, 1998
kőcserép, porcelán
49 x 14 x 10 cm



10. kép
Hőség, 1998
kőcserép, porcelán
26 x 12 x 14 cm



11. kép
Hal, 1990
terrakotta, fűrészporos égetés
51 x 27 x 8 cm



12. kép
Madár, 1990
terrakotta, oxidok, fűrészporos égetés
51 x 36 x 11 cm



13. kép
Fagypont, 1998
porcelán, máz, lüszter, lapezüst, laparany
25 x 14 x 16 cm



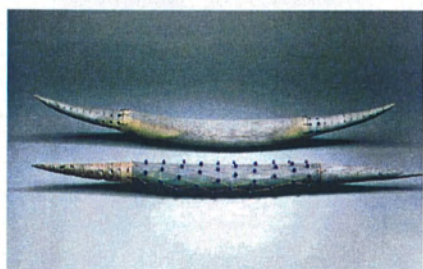
14. kép
Napmadár, 1992
kőcserép, engobe, bronz, kő
50 x 51 cm



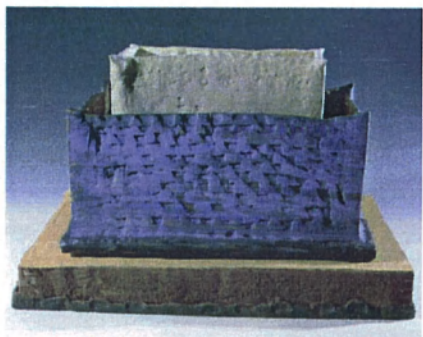
15. kép
Nap-Hold II., 1992
kőcserép, 1280°C, engobe, bronz, laparany
78 x 11 cm, 48 x 61 cm



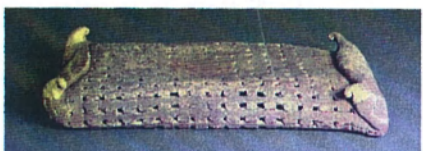
16. kép
Titokláda, 1993
kőcserép, 1280°C, bronz, fatüzes égetés
47 x 18 x 17 cm



17. kép
A halász álma, 1992
kőcserép, 1250°C, raku, rézdrót, üveggyöngy
112 x 10 cm, 116 x 14 cm



18. kép
Tej és vér, 1999
kőcserép, 1200°C, engobe
29 x 47 x 29 cm



19. kép
Barokk szalmazsák, 1994
kőcserép, 1200°C, laparany
9 x 53 x 26 cm



20. kép
A hal, 1992
samottos porcelán, 1300°C, sómáz, lágyvas drót
116 x 14 cm



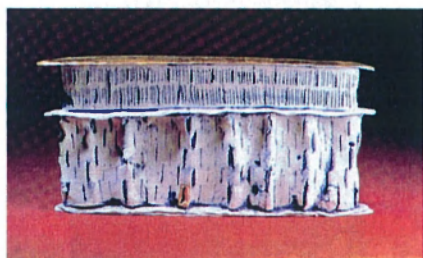
21. kép
 "Eső előtt", 1998
 kőcserép, 1250 °C, porcelán 1380°C, máz, lüszter,
 laparany
 47 x 17 x 17 cm



22. kép
 Oltár hallal, 1996
 kőcserép, 1250°C, engobe, laparany
 60 x 26 x 19 cm



23. kép
 Menyegző, 1998
 kőcserép, 1250°C, engobe, laparany, lapezüst
 89 cm



24. kép
 Monostor, 1998
 porcelán, 1380°C, laparany
 47 x 20 x 6 cm



25. kép
Kert, 1998
porcelán, 1380°C, mázalatti és mázfeletti festés
65-85 cm



26. kép
Hommage a Hamvas Béla, 1997
kőcserép, 1250°C, engobe, máz, laparany
38 cm



27. kép
Hal és gyümölcs, 1994
kőcserép, 1200°C, engobe, drót, laparany
Gyümölcs: 40 cm x Ø110 cm, Hal: 550 x 55 x 2 cm
/



28. kép
Tulipános oltár, 1996
kőcserép, 1250°C, engobe, laparany
50 x 31 x 30,5 cm



29. kép
Vízililiomok, 2000
kőcserép, 1200°C, engobe, máz, laparany
17 x 29 x 29 cm



30. kép
A lúgas, 2000
kőcserép, 1200°C, engobe, máz, laparany
16 x 31,5 x 30 cm



31. kép
Újrakezdés, 2000
kőcserép, 1200°C, engobe, laparany
29 x 26 x 27 cm

IV.

A KERÁMIA FELSŐSZINTŰ OKTATÁSÁRÓL

A képzés szinterei

A kerámia alsó és középszintű oktatása / az óvodától a speciális tantervű művészeti szakközépiskoláig / nem tárgya dolgozatomnak. Vizsgálódásom iránya a felsőfokú, egyetemi szintű keramikusképzés. Ez az a terület, ahol ma a legizgalmasabb és a legsürgetőbb tennivalók vannak.

Magyarországon keramikus művészi diplomát egyedül a Magyar Iparművészeti Egyetem bocsát ki. Itt a képzés a Szilikát Tanszéken történik, ahol több lépcsős alapozó képzés után a hallgatók anyag-specifikus irányt választanak és üveg, kerámia vagy porcelán szakon végeznek. A szilikát tanszék tantervi programja szerint:

„ A képzés célja: olyan tervezőművészek képzése, akik a korszerű esztétikai és mesterségbeli technológiai ismeretekkel képesek megoldani a kerámia szakterületén felmerülő tervezési feladatokat.

Az egyetemi képzés ideje 5 év. A szakra jellemző, hogy gyakorlati képzésre épülő tervezés folyik, mely üzemi gyakorlatokkal egészül ki. A hallgatók felvétele szakra történik.

Az első évben a főiskola minden hallgatója kötelező oktatást kap az Alapképző Tanszék programja szerint. Ezt a harmadik félévben szakmai alapképzés követi. A szakmai alapképzés során közös tervezési feladatot kapnak mindhárom szak hallgatói. E feladatok célja, hogy szilikátanyagokból készíthető tárgyak tulajdonságait, hasonlóságait és különbségét megismerjék a hallgatók alapanyaguk szerint; megmunkálásuk szerint; funkcionális és esztétikai szempontok alapján. A negyedik félévben a kerámia és a porcelán szak hallgatói továbbra is közös tervezési feladatokat oldanak meg, az üveg szak hallgatói pedig a szakjuk követelményeinek megfelelő alapképzésben vesznek részt. A tervezési ismeretek tudatosítását segítik a harmadik, negyedik, és ötödik félévben a Tervezés módszertan előadásain. Az ötödik és hatodik félév során a három szak hallgatói saját szakjukon belül alapképzést kapnak. Tervezési tréningek és gyakorlatok során a hallgatók elsajátítják a tervezői gondolkodás alapismereteit, miközben szakmájuk legjellemzőbb feladatcsoportjait oldják meg. A hetedik-, nyolcadik-, kilencedik félévben a hall-

gatók nagyobb önállósággal választhatják meg feladataikat, melyek elősegítik a diplomára való felkészülést. Az építészet és a szilikátok kapcsolata, lehetőségeinek megismerése és bizonyos fokú szakmai specializálódás is jellemzi ezt az időszakot. A tizedik félév a diploma félév. Ennek során a hallgatók számot adnak a tanultakról, illetve a választott szakterületeken való jártasságukról. A tanszék kötelessége, hogy - mint egyetemi rangú intézmény - a szakmának a kutatásban résztvevő, az önszerveződést és folytonosságát biztosító kutatóbázisa is legyen egyben.

A Tervezés tantárgy feladatainak optimális megoldását segítik a következő tantárgy-csoportok:

A./ Vizuális tantárgyak

B./ Technológiai és szakmai ismeretek

C./ Általános elméleti tantárgyak

D./ Járulékos ismeretek: idegen nyelvek, jogi ismeretek stb.”

Láthatjuk, hogy helyzetéből adódóan – lévén a Magyar Iparművészeti Egyetem az egyetlen felsőfokú szakirányú kerámiaképzést adó tanintézet – az oktatásnak ki kell terjednie a kerámia tervezés minden lényeges területére az edénytől az alkalmazott építészeti kerámián át az autonóm plasztikáig. A képzési idő 10 félév, melyből az első kettő – más tanszékek hallgatóival együtt – általános vizuális alapozó képzéssel, az utolsó pedig a diplomára való felkészüléssel telik el. Így aztán, bármilyen hosszúnak is tűnik az öt év képzési idő, az elvégzendő feladatokhoz mérten igen rövid. Az intézmény és az ott tanító tanárok felelőssége igen nagy, hiszen szerteágazó, sokrétű, esetenként eltérő típusú gondolkodást igénylő szakterületeken kell jártasságot, tudást szerezniük a hallgatóknak. A graduális képzés tehát a magas színvonalú szakmai tudásnak csak a szilárd alapját adja. Ezt a tudást ki-kipályája során szakmai helyzete, tehetsége és szorgalma szerint tovább kell, hogy fejlessze. Erre intézményi keretek között is van lehetőség; a doktori (DLA) képzés, mely először 1995-ben, a Pécsi Tudományegyetemen (akkor még Janus Pannonius Tudományegyetem, Pécs), majd később a Magyar Iparművészeti Egyetemen is megvalósult.

A PTE Művészeti Kar graduális képzésén belül működik a Szobrászat Tanszék, ahol az 1999-2000. tanévtől kezdődően akkreditált a szobrász művészképzés. Ez az a keret, amelyen belül – a kő- és fémszobrászat mellett – megvalósulhatna az egyetemi szintű, graduális kerámiaszobrász képzés is. Ez logikus és sürgető szükségszerűség.

Elképzeléseim a graduális kerámiaszobrász képzésről:

A PTE Művészeti Kar Szobrászat Tanszéke ad keretet az oktatásnak. A kerámiaszobrászat ugyanúgy foglalná el helyét a tanszék szerkezetén belül, mint a kő- vagy a fémszobrászat. Egyike lehetne a választható szakmai főtárgyaknak.

A képzés több pilléren nyugodna. Felhasználhatná egyrészt a Tudományegyetemen akkumulálódott tudást. Konkrétan: a diákok elsajátíthatnák az összes általános művelődési, társadalomtudományi, művészettörténeti stb. tudást, de még tudományos-műszaki ismereteket is az egyetemi integráción belül. /Gondolok itt különösen az építészetre, mint társművészetre, amellyel szoros kapcsolatot lehetne kiépíteni. / Másrészt a vizuális kultúra adná a szakmai tudás tananyaga gerincét. Jellegét tekintve képzőművészeti irányú lenne. Az oktatás műhely, mester és szakma-centrikus.

A szakmai tudás két fontos párhuzamos síkon fejlődik: az elméletén és a gyakorlatén.

Az *elmélet* magában foglalja a szaktörténeti ismeretek szaktörténet, szakesztétika) elsajátítását, valamint kiemelkedő jelentőséggel a szilikátkémiai és technológiai ismereteket.

A *technológiai* ismeretanyag szintén két részre bomlik: az elméletre és gyakorlatra. Utóbbi keretén belül, szakmai segítséggel elvégzett kísérletek erősítik meg és fejlesztik tovább a hallgatók tudását. Ez szintén két fő irányt vehet. Foglalkoztathatja a hallgatót a felületalakítás, a színeképzés, a mázak és színezési eljárások számtalan technikája, illetve előtérbe helyezhető az anyag szerkezetének tanulmányozása a forma és az anyag összefüggéseinek vizsgálata.

Elengedhetetlen követelmény a legújabb kutatások eredményeinek megismerése. A megszerzett tudást a hallgatók munkájuk során kamatoztathatják. Az anyagról szerzett mélyebb ismereteik alapján tágul gondolkodásuk horizontja, bővülnek kifejező eszközeik.

A szaktörténet, szakesztétika szerepe nemcsak a korábbi nagy kerámia-kultúrák megismertetése, de nélkülük nem lehetséges a társadalmi-művészeti események közötti összefüggések megértése, a kerámia történe-

tében meglevő technikai-szellemi fejlődés egymásra épülésének követése, a különböző kultúrák egymásra hatásának megértése.

A képzés legfontosabb része maga a műhelymunka. A tanár feladata az oktatás mellett a tanulás – tanítás hatékonyságát, eredményességét jelentős mértékben befolyásoló optimális alkotói légkör kialakítása és a megfelelő munkafeltételek biztosítása. Utóbbiakhoz a szakasszisztencia hathatós segítséget tud nyújtani.

Az egyetemi szintű művészképzés felvételi követelményei között nem szerepel a szakirányú előképzettség. Ebből következően, a legkülönbözőbb tudásanyaggal érkeznek a hallgatók. Ennek van jó és rossz oldala is. Nagyon fontos, hogy a hallgatókat az anyaggal kapcsolatos ismerkedés során elementáris hatások érijék, a tapasztalás élménnyé váljon számukra. Ez erőt ad a továbbiakban ahhoz, hogy megértsék, megtapasztalják az anyagban rejlő lehetőségeket éppúgy, mint használatának korlátait, határait.

A vizuális nyelv tanulásához - rajz, mintázás, színtan - a tanulmányok egy részének közvetlenül kell kapcsolódnia a szakmai feladatokhoz, a szakmai látásmódot kell szélesíteniük. A mintázásnak nemcsak a természet tanulmányokról, elvont formastruktúrák építéséről, a szobor belső arányairól, teréről, léptékéről / a kisplasztikától az építészeti plasztikáig /, de például az anyag formaalkotási, felületképzési lehetőségeiről is szólnia kell.

A formaalkotási eljárások tanulásakor az iparban használatos technikák elsajátítása is ajánlatos. Ezen eljárások ismerete szintén bővíti a kifejezési eszközök tárházát. Más szempontból pedig alkalmassá teheti a hallgatót a kis- és nagy szériában gyártható plasztikai feladatok tervezésére. / Épületen megjelenő szobrok, plasztikus burkolatok. /

A gyakorlóhelynek rendelkeznie kell mindazzal a felszereltséggel, amire a fent vázolt műhelyben-műteremben folyó munkához szükség van. Bizonyos munkafázisokhoz / gipszelés, labormunka / elkülönített térre van szükség praktikus, egészségügyi és munkavédelmi szempontból egyaránt. Megfelelő eszközöknek, gépeknek kell rendelkezésre állni. Gondoskodni kell a megfelelő természetes és mesterséges világításról, a műtermek megfelelő méretéről stb. Magától értetődően szükséges a témavezető tanár folyamatos, inspiráló jelenléte. De épp olyan fontos, hogy a hallgatók egy-egy speciális

kurzusra meghívott hazai vagy külföldi tanártól is tanulhassanak, akik más szemléletet képviselnek vagy sajátos alkotási technikát mutatnak be; ezzel is bővítve a hallgatók ismeret- és élményanyagát.

A tudás bővítésének egyre fontosabb módja a hallgatócsere program. Különösen felsőbb éves hallgatóknál kívánatos, hogy egy-egy rövidebb időszakot más képzési helyen töltve, gyarapítsák tudásukat, felmérhessék, összehasonlíthassák azt más intézmények / országok / hallgatóinak tudásszintjével.

Összefoglalva tehát kijelenthetjük, hogy széleskörű általános műveltséget és elmélyült, komplex szakmai tudást kell nyújtania a kerámiaszobrász képzésnek.

Oktatási tapasztalataim

1989-től 1996-ig a Magyar Iparművészeti Főiskola Szilikát Tanszékén adjunktusként kerámiatervezést tanítottam.

1995-98 között a Janus Pannonius Tudományegyetem Művészeti Kara DLA programja keretében Schrammel Imre asszisztense voltam.

1998-tól óraadóként részt veszek a Pécsi Tudományegyetem Szobrászat Tanszékének munkájában.

1998 ősze óta az ún. mesterségfejlesztő szakmai tárgyak körébe tartozó kerámiaszobrászat kurzust vezetem. A kurzus órarendben meghatározott ideje heti 4 óra. A munka jellegét és felszereltség igényét tekintve szükséges az órák tömbösítése. Ez olyan módon valósul meg, hogy a Pécsi Tudományegyetem és a Baranyai Alkotótelepek közötti szerződés alapján a diákok egy-egy félév során egy-egy hónap időtartam alatt bármikor igénybe vehetik a Siklósi Kerámia Alkotóház műhelyeit, és ezen időszak alatt folyamatos korrektúra lehetőséget kapnak.

Felemelő, erőt adó élmény volt látni, hogy egyéb egyetemi elfoglaltságuk miatt a diákok a szabadidejüket áldozták fel a munka érdekében. Esténként, hétvégén, tanítási szünetben / őszi-, tavaszi szünet / dolgoztak. A környezet, az egyénre szabott feladatok, az egyéni korrektúra láthatóan felszabadító erővel hatott rájuk. A kurzus 6-10 fős létszáma általában a szobrász hallgatók köréből tevődik ki, de vannak festő szakosok is, sőt a Magyar Iparművészeti Egyetem egy hallgatója is kért áthallgatási lehetőséget.

A diákok előképzettsége a kerámia területén változó mélységű, volt, akinél teljesen hiányzott. Tapasztalatom szerint a kezdeti gátlások oldódása után valamennyien nagy élvezettel dolgoztak. Meglepő módon, festő szakos hallgatók épp oly eredeti, anyagszerű munkákat készítettek, mint szobrász szakos társaik. Egy hallgató a diplomamunkáját is kerámiából készítette. A siklósi kurzuson született munkák egy részét kiállítottuk a Művészeti Kar aulájában, melynek kapcsán igen pozitív visszajelzések érkeztek.

Ez a kurzus-rendszerű oktatás ebben a formában lehetőséget ad az érdeklődő diákok számára az anyag alapfokú megismerésére, néhány tech-

nikai fogás elsajátítására és megszerettetheti velük a kerámiát, mint kifejezési eszközt. Jelleméből adódóan nélkülözi a rendszeres, folyamatos elméleti és gyakorlati oktatás egymásra épülésének lehetőségét, nem tudja pótolni a tervszerű, komplex képzést. A cél és a vágy tehát változatlan: a graduális kerámiaszobrász képzés mielőbbi megvalósulása a PTE Művészeti Karán.



1. kép
Hallgató munka közben
Kerámiaszobrász kurzus, P.T.E., 1999



2. kép
Üreges plasztika mintázása.
Kerámiaszobrász kurzus, P.T.E. , 1999



3. kép
Félkész munkák a polcon.
Kerámiaszobrász kurzus, P.T.E., 1998



4. kép
A raku kemence nyitása.
Kerámiaszobrász kurzus, P.T.E., 1998

IRODALOMJEGYZÉK

dr. Aknai Tamás 1999 *Ismeretlen gyümölcsök* Echo 1999 / 3 Pécs

dr. Aradi Nóra /szerk./ 1990. *A művészet kezdetei* Bp.

dr. Aradi Nóra /szerk./ 1990. *A korai reneszánsz* Bp.

*Az Európai Közösség ösztöndíjasainak kiállítása / katalógus / / Nemzetközi
Kerámia Stúdió Kiadványai 4. 1992. Kecskemét*

P. Brestyánszky Ilona 1976. *Ismerjük meg a kerámiát* Bp.

dr. Burenhult, Göran /szerk./ 1995. *A kőkori világ* Bp.

Caigner- Smith , Alan 1985. *Lustre Pottery* London

Ceramic Review 1997 / 164. London

Ceramic Review 1998 / 173. London

Ceramic Review 2000 / 181. London

Charleston, J. Robert 1981. *World Ceramics* London

Clark, Garth 1994. *Laszlo Fekete. /kiáll. kat./* New York

Csenkey É - Gorka L- Szabó L- Szelényi K 1994. *Gorka Géza* Bp.-Veszprém

Csenkey É 1992. *Zsolnay szecessziós kerámiák* Bp.

David, A. Rosalie 1986. *Az egyiptomi birodalmak* Bp.

Domanovszky György 1981. *A kerámiaművészet kezdetei* Bp.

Domestici, Fiamma 1992. *Della Robbia, a Family of Artists* Miláno

Duperrex, M.- Pelichet, E 1976. *Jugendstil Keramik* Lausanne

N. Dvorszky Hedvig /szerk./ 1998 / 4. *Magyar Iparművészet* Bp.

Fitzgerald, Patrick 1989. *Az ősi Kína* Bp.

Fusz György 1992. *Szobrok Szekszárd*

*Füzesi Zsuzsanna / kiáll. kat. / 1998. Janus Pannonius Múzeum Művészeti
Kiadványai 87. Pécs*

Garbsch, Jochen 1984. *Terra sigillata, a Római Birodalom luxusedényeinek
tükrében* Bp.

Géczy János 1999. *A tudás forrása: a kert* In. Géczy János /szerk./ Régi
magyar kertek Veszprém

Gink K.- Rubovszky É. 1982. *A perzsa művészet évezredei* Bp.

Gombrich, Ernst 1976. *A művészet története* Bp.

Hajnóczi Gyula 1967. *Az építészet története* Bp.

Hamilton, David 1978. *Manual of Architectural Ceramics* London

- Harding, D. W. 1986. *Az őskori Európa* Bp.
- Heller, Marianne 1995. *Tschechische Keramik* Sandhausen bei Heidelberg
- Hetteš, K.- Rada P. 1965. *Moderne Keramik* Artic, Prága
- Higgins, Reynold 1967. *Minoan and Mycenaean Art* London
- Hofmann, Werner 1974. *A modern művészet alapjai* Bp.
- Hoppál M.- Jankovics M.- Nagy A.- Szemadám Gy. 1990. *Jelképtár* Bp.
- Horschik, Josef 1978. *Steinzeug* Drezda
- The 3rd International Ceramics Competition 1992*. Mino, Japan
- Johnston, Alan 1984. *Az archaikus Görögország* Bp.
- Kalicz Nándor 1970. *Agyagistenek* Bp.
- Katona Imre 1978. *A magyar kerámia és porcelán* Bp.
- Keramik Magazin 1998 / 4. Frechen
- Keramik, Neue Positionen / kiállítási katalógus/* 1993. Bécs
- Kerameiki Techni 1998 / dec. Pireus
- Kerameiki Techni 1999 / ápr. Pireus
- Keszthelyi K.- Laczkó I. /szerk. / 1999. *A magyar kerámiaművészet 1945-1998. I.* Bp.
- Klein, Adalbert 1984. *Japanische Keramik* München
- Kovács Orsolya 1999. *18 művész* Pécs
- Kungl György /kiáll. kat., Szemadam György előszavával /* 1995. Bp.
- Lajta Edit /szerk. / 1973. *Művészeti lexikon* Bp.
- Láncz Sándor 1984 *Századunk kerámiaművészete* Művészet 1984 / 6. Bp.
- Lane, Peter 1980. *Studio Porcelain* London
- Liljefors, Anders B. emlékkiállítás / kat., Schrammel I. bev./* 1981. Siklós
- Linck, Margit *Keramische Skulpturen* Bern
- Lőrinczi Zsuzsa / szerk. / 1999. *Budapest in Detail* Bp.
- Lyka Károly 1977. *A művészetek története* Bp.
- Mansfield, Janet / szerk. / 2000. *Ceramics Art and Perception 2000/* 39. Sydney
- Melegati, Luca 1996. *A porcelán* Bp.
- Moholy- Nagy László 1968. *Az anyagtól az építészetig* Bp.
- Molnár A - Németh L- Voit P. 1961. *Művészettörténeti ABC* Bp.
- Molnár Barnabásné 1978. *Kerámia és porcelánipari anyagismeret II.* Bp.

Molnár Sándor / kiáll. kat. / 1999. Pécs

Múzeumalapító kiállítás / kiáll. kat. / Nemzetközi Kerámia Stúdió Kiadványai
6. 1995-96. Kecskemét

Neue Keramik 1995 /7. Berlin

Neue Keramik 1995 /12. Berlin

Neue Keramik 1997 /8. Berlin

Neue Keramik 1999 /7. Berlin

Oates, David 1983. *A civilizáció hajnala* Bp.

Pagony R- Olasz M. / kiáll. kat. / 1996. Veszprém

Postgate, Nicholas 1977. *Az első birodalmak* Bp.

Ramié, Suzanne, - Georges 1959. *Die Keramiken Picassos* Genf

Read, Herbert 1966. *The Meaning of Art* London

Reich, John 1985. *Az ősi Itália* Bp.

Sárkány József / szerk. / 1994. *A Terra Csoport* Bp.

Sárkány József 1994 " *Dryopteris filix mas* " In.: Nagy Márta / kiáll. kat. /
Janus Pannonius Múzeum Művészeti Kiadványai 73. Pécs

Sárkány József / szerk. / 1998 *A JPTE MK Képzőművészeti Mesteriskola
DLA hallgatóinak zárókiállítása.* / kat. / JPM Műv. Kiadványai 83. Pécs

Schrammel Imre / kiáll. kat. / 1993. Pécs

Schrammel Imre 1994. *Belső tárlat* Bp.

Schreiber Rózsa 1973. *A harangedények népe* Budapesten Bp.

Simsen, Claude / szerk. / 1989. *L' Europe des Ceramistes* Párizs

Szabó Miklós 1986. *Archaikus agyagszobrászat Biótiában* Bp.

Szilágyi János György 1975. *Etruszkó- korinthuszi vázafestészet* Bp.

Temizer, Raci 1981. *Le Musée des Civilisations Anatoliennes* Ankara

Várkonyi György 1998. "Bérekesztetett kert" Nagy Márta metamorfózisai,
Magyar Iparművészet 1998 / 4. 20-23 p. Bp.

Vickers, Michael 1985. *A római világ* Bp.

Waal, Edmund 1998. *Modern keramik* Kaapstad

Warren, Peter 1989. *Az égei civilizációk* Bp.

Wölfflin, Heinrich 1969. *Művészettörténeti alapfogalmak* Bp.

SZAKMAI ÉLETRAJZ

1954. december 11-én született Budapesten
- 1979 Diploma a Magyar Iparművészeti Főiskola porcelán szakán. Mestere Schrammel Imre volt.
- 1979-84 a Hollóházi Porcelángyár tervezője
- 1984-88 a Budapesti Gránit Csiszolókorong és Kőedénygyár tervezője
- 1989-96 a Magyar Iparművészeti Főiskola adjunktusa
- 1992-96 a MIF Mesterképző Intézetének tanára
- 1992 a Terra Csoport alapító tagja
- 1993-96 a DeFORMA Csoport tagja
- 1996- a Herendi Porcelán Manufaktúra Rt. tervezője
- 1995-98 a Janus Pannonius Tudományegyetem DLA programjában vett részt
- 1996- a Terra Gallery, Delft (Hollandia) állandó kiállító művésze
- 1999- a Nemzetközi Kerámia Akadémia (IAC) Genf, tagja

Egyéni kiállításai:

- 1990 Budapest Galéria Budapest
- 1991 Project Arts Center, Dublin (Írország); Péter-Pál Galéria, Szentendre; Ontario Crafts Council, Toronto
- 1993 Parti Galéria, Pécs; Dorottya Utcai Galéria, Budapest
- 1994 Vigadó Galéria, Budapest; Csontváry Múzeum, Pécs
- 1995 Pécsi Kisgaléria, Pécs; "Az Gyár" Kultur- kocsma, Pécs
- 1996 Parti Galéria, Pécs; Magyar Kulturális Intézet, Helsinki
- 1997 Terra Galéria, Delft (Hollandia)
- 1998 Múzeum Galéria, Pécs; Mester Galéria, Budapest; Museum für Kunst und Geschichte, Hüfingen (Németország)
- 1999 Pécsi Kisgaléria, Pécs; Terra Galéria, Delft (Hollandia)

Díjai:

- 1979 Diploma Nívódíj
- 1981 Fiatal Képző- és Iparművészek kiállításának díja
- 1985 FIS kiállításának díja
- 1988 Országos Terítéskultúra Pályázat I. díja (csoportmunka); X. Országos Kerámia Biennálé, Pécs különdíj; Bajor Állami Díj, München
- 1990 S.O.S. Gyermekfalu Kerámiapályázat, Kecskemét, Művészeti Alap díja
- 1992 XII. Országos Kerámia Biennálé, Pécs, I. díj; Nemzetközi Kerámia Verseny Mino (Japán), diploma
- 1995 XIV Országos Kisplasztikai Biennálé, Pécs, III. díj
- 1999 Magyar Termék Nagydíj ("Sakk-készlet"), Ferenczy Noémi díj

Ösztöndíjai, részvétele szimpóziumokon:

- 1980, '81, '84, '87 Kecskemét, Nemzetközi Kerámia Stúdió;
- 1988 Porvoo (Finnország) Nemzetközi Kerámiaszeminárium; Fiatal Iparművészek Stúdiója ösztöndíja;
- 1988-91 Kozma Lajos ösztöndíj,
- 1989, '90 Kecskemét, Nemzetközi Kerámia Stúdió;
- 1991, '92 Siklós, Kerámia Alkotótelep;
- 1992 Róma, Magyar Akadémia;
- 1993 Siklós, Kerámia Alkotótelep, Róma, Magyar Akadémia;
- 1994, '95 Kecskemét, Nemzetközi Kerámia Stúdió;
- 1995, '96, '97, '98 Siklós, Kerámia Alkotótelep;
- 1999 Philadelphia (USA), Clay Studio

Köztéri munkái:

- 1983 Budapest, Közgazdaságtudományi Egyetem, 12 db ivókút
1990 Kecskemét, S O S Gyermekfalu, 7 db házjel (kőcserép, 35x45 cm)
1993 Kőszeg, S O S Gyermekfalu, 13 db házjel (kőcserép, 80x80 cm)

Művei közgyűjteményekben:

Iparművészeti Múzeum Budapest, Nemzetközi Kerámia Múzeum Kecskemét, Janus Pannonius Múzeum Pécs, DeFORMA Alapítvány Gyűjteménye Pécs, Rippl-Rónai Múzeum Kaposvár, Nemzetközi Kerámia Múzeum Mino (Japán), Clay Stúdió Gyűjteménye Philadelphia (USA), Iris Stúdió Gyűjteménye Porvoo (Finnország)

Részvétele csoportos kiállításokon:

- 1979 "Művészet a kerámiaiparban '79", FIM Stúdió Budapest, Országos Szilikátipari Formatervezési Triennálé, Megyei Művelődési Központ Kecskemét,
1980 FIS kiállítása, Duna Galéria Budapest,
1981 Kecskeméti NKS kiállítása, Kőszeg, FIS kiállítása, Vigadó Galéria Budapest
1982 "Jewellery Redefined", London
1982, '84, '88, '90, '92, '96, '98 Országos Kerámia Biennálé, Pécs
1983 FIS kiállítása, Edmonton, Kecskeméti NKS kiállítása, Berlin, Prága; "Kortárs magyar művészet", Viliingen
1984 "Contemporary Jewellery", Kyoto, Tokyo; Jugend Gestaltet, München

- 1985 FIS kiállítása, Ernst Múzeum Budapest, Országos Szilikátipari Formatervezési Triennálé, Megyei Művelődési Központ Kecskemét, "Művészeti szimpózionok eredményei", Múcsarnok Budapest, Jugend Gestaltet, München
- 1987 "Alkotótelepek Bács-Kiskun megyében" - Nemzetközi Kerámia Stúdió, Budapest Kiállítóterem Budapest, "Kortárs magyar művészet", Amszterdam, Brüsszel; "Ünnep", FIS, Vigadó Galéria Budapest,
- 1988 "Frau in Kunsthandwerk", München; IRIS Nemzetközi Kerámia Szeminárium kiállítása, Porvoo; "Terített asztal", Országos terítés-kultúra pályázat kiállítása, FIM Stúdió Budapest,
- 1989 "Kortárs magyar művészet", Coburg;
- 1989, '90, '91 Kozma Lajos-ösztöndíjasok kiállítása, Iparművészeti Múzeum Budapest,
- 1990 "Kortárs magyar kerámia, Schrammel Imre tanítványai", Handwerkskammer Hamburg, NKS, Kecskemét
- 1991, '92, '93, '94 Őszi Kerámia Kiállítás, Magyar Keramikusok Társasága, Csók István Galéria Budapest,
- 1992 Keramik Kunst Galleria Bécs, Nemzetközi Kerámia Verseny, Mino; "Terra", Parti Galéria Pécs; Kerámia Alkotóház Siklós
- 1993 "Mai magyar szobrászat", Fellbach, Rathaus Galleria ; Országos Kisplasztikai Biennálé, Pécsi Galéria Pécs; Handwerkmesse Galerie L München, "Ivóedény"- DeFORMA Szimpózium kiállítások: Parti Galéria Pécs, Schlossgalerie Eisenstadt
- 1994 "Ivóedény"- DeFORMA Szimpózium kiállítások: Iparművészeti Múzeum Budapest, Hayku Department Stores Osaka. " II, III. DeFORMA Porcelán Szimpózium"kiállítások: Parti Galéria Pécs, Péter-Pál Galéria Szentendre, Rippl-Rónai Múzeum Kaposvár, Művelődési Központ Dombóvár, Magyar kerámia, Magyar Intézet Prága, Nemzetközi Kerámia Biennálé, Thun-Spiez (Svájc); "Zsolnay- ma", Városi Hangverseny és Kiállítóterem Zalaegerszeg. "Terra" kiállítások: Budapest Galéria, Budapest, Stadt Museum, Gmunden (Ausztria), Galleria Marianne Heller Sand-

- hausen (Németország), "Ungarische kontroversen", Galeria Böwig Hannover (Németország)
- 1995 " II, III. DeFORMA porcelán szimpózium" kiállításai: Művészetek Háza Pécs, Goldmark Károly Művelődési Központ Keszthely, Városi Hangverseny és Kiállítóterem Zalaegerszeg, Office Expo, Városi Sportcsarnok Pécs, Gasztro Expo, Városi Sportcsarnok Pécs. Kállai Art Galerie München, "Art de Magyar", Art Glass Center International Schalkwijk, "Ceramics and Delft" Terra Gallery Delft (Hollandia), Országos Kisplasztikai Biennálé, Pécsi Galéria Pécs, Öt pécsi művész kiállítása, Művelődési Központ Paks, "Helyzetkép" Mai magyar szobrászat, Műcsarnok Budapest, "Siklós Művészete", Várgaléria Siklós, "XX. századi magyar keramikusok"- Válogatás az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből, Iparművészeti Múzeum Budapest, "Múzeumalapítás"- Válogatás a NKS gyűjteményéből 1979-1995, Iparművészeti Múzeum Budapest. „A tál”, DeFORMA szimpozion Kecskemét kiállításai: Tölgyfa Galéria Budapest, Tudomány és Technika Háza, Kecskemét, Rippl-Rónai Múzeum Kaposvár. *"Terra" kiállítások*: Europahaus Klagenfurt (Ausztria), Városi Galéria Pozsony (Szlovákia), Városi Múzeum Trencsén (Szlovákia)
- 1996 "Múzeumalapítás"- Válogatás a NKS gyűjteményéből 1979-1995, Kecskeméti Képtár Kecskemét, Siklói Szalon, Várgaléria Siklós, "A sőtartó -Homage á Cellini" DeFORMA szimpózium kiállítása, Pécsi Kisgaléria Pécs
- 1997 JPTE Művészeti Kar Mesteriskola kiállítása Pécsi Galéria Pécs, 52. M.I.A. Monza (Olaszország), Siklói Szalon, Várgaléria, Siklós, "A NKS Kecskemét Gyűjteménye"- 6. Nemzetközi Kerámia Fesztivál Aberystwyth, (Wales, GB) *Terra kiállítások*: "Betű és írás az agyagon", Újpest Galéria, Budapest, Pfarrkirche Hochneukirchen (Ausztria)
- 1998 Végzős DLA (Doctor of Liberal Arts) hallgatók kiállítása, Janus Pannonius Múzeum Galéria Pécs, "Szolgáló tárgyaink", Iparművészeti Múzeum Budapest, Siklói Szalon, Várgaléria Siklós, 5 éves

- a DeFORMA Alapítvány, Művészetek Háza, Pécs, 4. Nemzetközi Kerámia Biennále, Kairó (Egyiptom), "Frauen in Europa" Galerie Marianne Heller Heidelberg (Németország), *Terra kiállítások*: "Magyar napok", Barockhäuser Würzburg, Galerie bei Roten Turm, Sandhausen (Németország)
- 1999 "Fél évszázad magyar kerámiaművészete", Iparművészeti Múzeum Budapest, Siklósi Szalon, Várgaléria, Siklós, Glass and Ceramic Fair, Hegelo (Hollandia), "Women in Clay" Szimpózium Kecskemét, Tölgyfa Galéria Budapest, NKS Kecskemét, "Művészeti díjasok kiállítása", Olof Palme Ház, Budapest, "*Terra*" kiállítások: Hinteregger Galerie St. Pölten (Ausztria), Collegium Hungaricum Bécs (Ausztria), Magyar Tudományos, Tájékoztatási és Kulturális Központ, Moszkva
- 2000 "A tárlat", Pécsi Galéria, Pécs; "Herend új tervezőművészei" Kuny Domonkos Múzeum, Veszprém; XVII. Országos Kerámia Biennálé, Pécsi Galéria, Pécs; "*Terra*" kiállítások: Clay Studio Gallery, Philadelphia,(USA), Magyar Köztársaság Nagykövetsége, Washington (DC), Magyar Főkonzulátus, New York; Siklósi Szalon, Tatabánya, Városi Művelődési Központ, Várgaléria, Siklós

Bibliográfia:

- Aknai T.: *Ismeretlen gyümölcsök*, Echo 1999. 3.
- Angyal M. szerk.: *Siklósi Szalon 1991-1999*, 64-65. p., Siklós 1999
- Bán A., *Lélekhajók, napmadarak*, Népszava 1993. 10.1.
- Diplomamunkák*, Ipari Forma 1979. 4. 21-23 p.
- elei-, *Üvegobjektek, kerámiaszobrok*, Új Művészet 1994. 10. 68-69 p.
- Frauen in Europa* kiáll. kat. 70-71 p. Galerie Marianne Heller, Heidelberg, 1998
- Keszthelyi K.-Laczkó I. szerk., *A magyar kerámiaművészet 1945-1998. I.* Budapest, 1999.
- Kovács O., *A csúnya, a szép és a hasznos*, Új Művészet 1994. 10.
- ~ *kiállítása*, kat. előszó Schrammel I., Budapest Galéria kat. sor. 29. Bp., 1990
- ~ *kiállítása*, kat. előszó Dvorszky H., Műcsarnok Budapest, 1993
- ~ *kiállítása*, kat. előszó Sárkány J., Janus Pannonius Múzeum Művészeti Kiadványai 73. Pécs, 1994.
- ~ *kiállítása*, kat., Mester Galéria Budapest, 1998.
- P. Szűcs J., *Hiszem, mert lehetetlen*, Népszabadság 1993.09.30.
- Rózsa Gy., *Porcelán és posztmodern*. A XIV. országos kerámiabiennálé Pécsen, Népszabadság 1996.
- Sárkány J., *A halász álma. A biennálé tavalyi nyertese a Parti Galériában*, Új Dunántúli Napló 1993. 04. 28.
- Sárkány J., *Márta Nagy*, Neue Keramik (Berlin) 1995/7., 484-487 p.
- Sárkány J., *A XIV. Országos Kerámiabiennálé. Két évvel Gabi Dewald után*, Magyar Iparművészet 1996. 4.
- Vadas J., *Ódon felhőkarcolók*, Magyar Hírlap 1993.10.5.
- Várkonyi Gy., *"Bérekesztetett kert" ~ metamorfózisai*, Magyar Iparművészet 1998. 4. 20-23 p
- Várkonyi Gy., *Márta Nagy*, Kerameiki techni (Thesszaloniki) 31.sz. 1999.április, 52-56 p.
- Zeitgenössische Ungarische Keramik, Meisterschüler von Imre Schrammel* /kat. / Handwerkskammer, Hamburg, 1990.

THEY ARE THE ONLY ONE

THEY ARE

THEY ARE

THEY ARE THE ONLY ONE